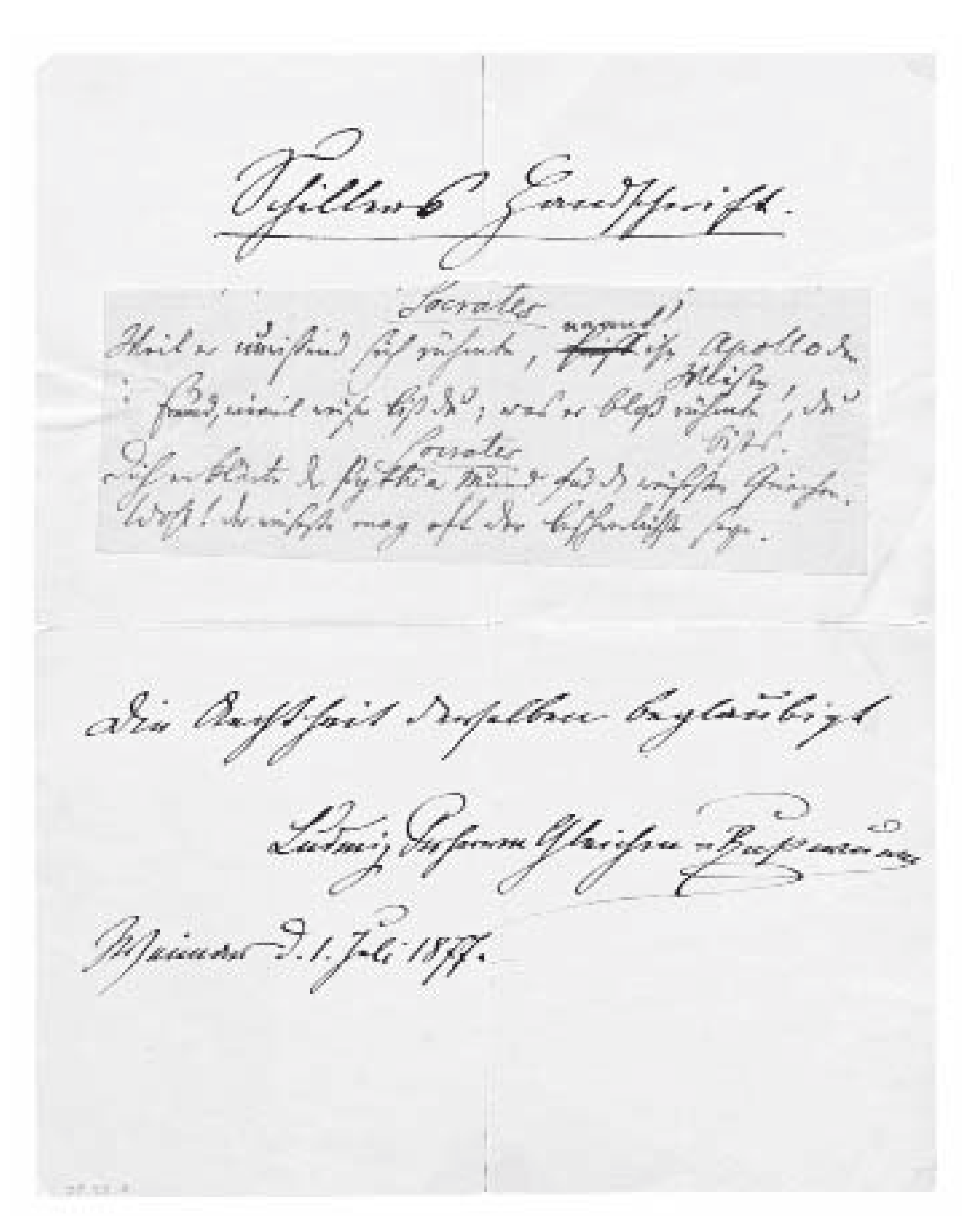
JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND LIII 2009

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



Schillers Handschrift
Die Aechtheit derselben beglaubigt
Ludwig Frhr von Gleichen-Rußwurm
Weimar d. 1. Juli 1877.
(vgl. S. 605)

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

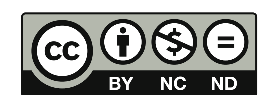
INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF
53. JAHRGANG 2009



WALLSTEIN VERLAG

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-0524-3
ISSN 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/83530524

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

AUFSÄTZE

DISKUSSIONEN

BERICHTE

MARBACHER VORTRÄGE

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

TEXTE UND DOKUMENTE

PETER SPRENGEL

HARTLEBENS DUELLE

»Größenwahn« und Modell-Realismus bei Bleibtreu und Conradi
Mit unbekannten Dokumenten

Achtung! Ein Naturalist! Lauft! Macht, daß ihr ihm aus dem Weg kommt!
Hat euch der Kerl erst »gesehn« – steht ihr im nächsten »Roman«.[1]

TRÜGERISCHE IDYLLE

Otto Erich Hartleben blieb der literarischen Öffentlichkeit nach seinem frühen Tode 1905 hauptsächlich als heiter-sinnlicher Erzähler und formbewusster Lyriker im Gedächtnis; die Erinnerung an seine frühen Dramen, die um das Thema der »freien Liebe« kreisten, war damals schon weithin durch das späte Erfolgsstück *Rosenmontag* verdeckt.[2] Als eine Art Vermächtnis hinterließ Hartleben die 1903 gegründete »Halkyonische Akademie für unangewandte Wissenschaften zu Salò«,[3] die dem Geist einer epikureischen Idyllik verpflichtet war. Allerdings trug diese Idyllik auch konträre Züge; so sah der letzte Wille des in seiner Villa am Gardasee verstorbenen Akademiegründers die Abtrennung seines Kopfs vom (zu verbrennenden) Körper und die Überführung des skelettierten Schädels nach Deutschland vor. Die Umsetzung dieses Vermächtnisses wurde zum Quell einer lebhaften Legendenbildung, ist im sachlichen Kern aber nicht zu bezweifeln.[4]

[1] Otto Erich [d. i. Otto Erich Hartleben], Studenten-Tagebuch, 2., veränd. u. verm. Aufl., Zürich [1888], S. 44.

[2] Vgl. Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, Leipzig 1911, S. 367-373.

[3] Vgl. Rolf Parr in: Wulf Wülfing, Karin Bruns u. Rolf Parr (Hrsg.), Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933, Stuttgart, Weimar 1998, S. 191-197.

[4] Frankfurter Zeitung, Nr. 46 vom 15.2.1905 (Abendblatt), S. 1. Zum Hintergrund vgl. Christian Morgensterns Gedicht *Hartleben †* mit der Anfangszeile »Den Schädel hebt mir auf! Den Leib verbrennt!« (Werke und Briefe, Bd. 2, hrsg. v. Martin Kießig, Stuttgart 1992, S. 433 mit – ahnungslosem – Kommentar S. 960) u. Detlef Stechern, Otto Erich Hartleben. Lebenslauf eines Dichters der Jahrhundertwende, Magisterarbeit FU Berlin 1986, S. 63-65.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-002

Der ein Jahr nach diesem blutigen Ereignis erschienene Jugendstilband mit Tagebuchaufzeichnungen Hartlebens vermittelt einen ähnlich zwiespältigen Eindruck. Vordergründig ist auch hier (fast) alles auf Idylle gestimmt. Neben Reflexionen über das Tagebuchschreiben und die Bedeutung der Versform stehen Reisenotizen und Skizzen gelebter Liebesgeschichten. Photographien des rundlich gewordenen Verfasser in Urlaubskleidung vor italienischer Kulisse drücken dem Band ein Siegel abgeklärter Entspanntheit auf, das jedoch näherer Betrachtung kaum standhält. Das zeigt ein Blick auf die Bleibtreu und Octavianne von Germanow betreffenden Passagen.

LEIPZIGER DUELL-FORDERUNG

Am Ende des Tagebuchs von 1887 steht ein Collage-Akt: Hartleben übernimmt aus einem älteren Notizbuch ein Blatt, auf das eine Berliner Kellnerin, wahrscheinlich im Sommer 1885, ein rührendes Liebesgedicht notiert hat, und schreibt darunter: »Herbei ihre Graphologen!«[5] Dieselbe »hochinteressante« (mit Anführungszeichen in der Vorlage) Kellnerin Octavianne von Germanow taucht auch im Tagebucheintrag vom 6. Dezember 1887 auf. Dort gibt Hartleben das ironische Hochzeitsgedicht wieder, das er auf ihren Wunsch 1885 in Gegenwart Hermann Conradis für die »edle Frau« (mit dem bürgerlichen Namen Mellberg) verfasst hat.[6] Das volle Ausmaß der den Tagebuchschreiber von 1887 erfüllenden Ironie kann aber nur ermessen, wem bewusst ist, was jener und seine postumen Redakteure nachhaltig verschweigen: dass dieselbe (mittlerweise nach Leipzig übergewechselte) baltische Kellnerin zu Beginn des laufenden Jahres als Inkarnation der Dirne schlechthin literarische Berühmtheit erlangt hatte – und dass Hartleben Conradi, den Verfasser des betreffenden Romans, aus einem eng damit zusammenhängenden Grund im Juni 1887 auf Pistolen herausgefordert hatte!

Den aktuellen Anlass der Duell-Forderung bildete Conradis Verweigerung einer Zeugenaussage in Hartlebens Prozess gegen Octavianne; zugleich kulminierten in ihr die Spannungen, die zwischen den beiden

Anekdotische Ausschmückungen bei: Wilhelm Weigand, Der Ring. Novellenkreis, Leipzig 1913, S. 309f.; Ludwig Thoma, Gesammelte Werke, Bd. 1, München 1922, S. 261; Max Halbe, Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914, Danzig 1935, S. 389 (Freundliche Hinweise von D. Stechern, Hamburg).

[5] Otto Erich Hartleben, Tagebuch. Fragment eines Lebens, München 1906, S. 42.

[6] Ebd., S. 11f. Die Angaben zur Person nach: Hermann Conradi, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Paul Ssymank u. Gustav Werner Peters, München, Leipzig 1911, Bd. 1, S. XCV.



Erich Otto Hartleben, Photographie, 1901
(Privatbesitz)

gegensätzlichen Herausgebern des geplanten (soeben erst vom Leipziger Verleger Friedrich endgültig abgelehnten) *Jahrbuchs für realistische Dichtung*[7] seit Monaten angewachsen waren. Schon nach einem gemeinsamen Abend in Auerbachs Keller Anfang Mai 1887 (zusammen mit Friedrich, Bleibtreu und Hartlebens Freund Arthur Gutheil) nannte Conradi Hartlebens Verhalten »stellenweise jedenfalls unerträglich, taktlos u. schamlos.«[8]

[7] Wolfgang Bunzel u. Uwe Schneider, Hermann Conradis und Otto Erich Hartlebens Anthologieprojekt *Jahrbuch für realistische Dichtung*. Eine Fallstudie zum Zusammenhang von Schriftstellerkonkurrenz, Publikationsverhalten und Gruppenbildung in der mittleren Phase des deutschen Naturalismus, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 30, 2005, H. 1, S. 118-166.

[8] Zit. ebd., S. 157.

Wochen später wird der Vorwurf der Schamlosigkeit, von Conradi gegenüber Hartleben auf offener Postkarte erhoben, zum Anlass der regulären Herausforderung, die von Conradi allerdings in einer sehr irregulären und zugleich großspurigen Form abgelehnt wird. Wenn dessen Biograph Paul Ssymank im Hinblick auf die Duell-Affäre 1912 erklärt, dass die »Vorfälle [...] im einzelnen nicht völlig klar« seien,[9] so kannte er die im Anhang abgedruckten Schriftstücke (Nr. 1 und 2) aus Bleibtreus Besitz nicht, die den äußeren Hergang und den Wortlaut der Beleidigung so gut wie lückenlos dokumentieren.

Sie werden hier der Vergessenheit entrissen nicht so sehr wegen des Beigeschmacks von Skandal und Sensation, das einem Duell zwischen Schriftstellern – knapp fünf Jahre vor Stefan Georges Duell-Androhung gegenüber dem jungen Hofmannsthal – anhaftet, sondern als kultur- und mentalitätsgeschichtliche Dokumente. Muss Georges Drohung als Ausdruck einer fast existentiellen Hilflosigkeit bewertet werden, so bewegt sich der angehende Jurist Hartleben auf dem sicheren Boden des akademischen Ehrenkodex.[10] Bis in sein literarisches Werk hinein, das immer wieder Charme und Nöte des studentischen Lebens thematisiert, bezeugt Hartleben die Prägung der damaligen Moderne durch den universitären Kontext und die reformburschenschaftliche Bewegung, die zwar den Stumpfsinn der Mensur-Paukerei bekämpfte, aber keineswegs das Duell generell ablehnte. Vom Redakteur eines einschlägigen Verbandsorgans (stud. phil. Leo Berg) wurde 1886 der literarische Verein »Durch!« gegründet – die von diesem Verein verabschiedeten, auch in der *Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung* veröffentlichten Thesen zur Moderne[11] besiegeln gleichsam den engen Konnex zwischen literarischem Neuaufbruch und studentischer Kultur im Naturalismus.[12]

Im Unterschied zur Wiener Konstellation vom Januar 1892, der ein solcher »akademischer« Hintergrund durchaus fehlte, hätte also eine gewisse Logik darin gelegen, wenn Conradi und Hartleben im Juni 1887 mit geladenen Pistolen einander gegenüber geträten wären. Dass es dazu nicht kam, liegt an Conradis absolut nicht-kommentmäßiger Reaktion. Indem er Gründe für seine Ablehnung dieses Duells angibt, die die Herabsetzung Hartlebens noch steigern, und sich gleichzeitig bis zu einem gewissen

[9] Conradi, Schriften (Anm. 6), Bd. 1, S. CLXX.

[10] Vgl. Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München 1991; Thomas Karlauf, Stefan George. Die Entdeckung des Charisma, München 2007.

[11] Zuletzt nachgedruckt in: Wülfing, Bruns, Parr, Handbuch (Anm. 3), S. 83f.

[12] Vgl. die in Vorbereitung befindliche Edition: Leo Berg, Im Netzwerk der Moderne. Briefwechsel 1884-1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus, hrsg. v. Peter Sprengel (mit einem einleitenden Abschnitt »Burschenschaftsreform und Moderne«).

Grade entschuldigt, produziert er eine paradoxe Situation. Dem Aggressionsakt, dem sich Conradi auf dem Kampfplatz verweigert, lässt er auf dem Papier um so freieren Lauf. Sein Brief an Bleibtreu, eine einzige Tirade von Beschimpfungen des Gegners und eliminatorischen Gewaltphantasien, ist als Gratwanderung von Literatur und Leben zu verstehen – vom Voltaire-Zitat »écraser l'infame!« bis zur Selbstinszenierung des durch Morphiumsucht geadelten Genies, das sich nicht mit dem Maßstab des Durchschnittsmenschen fassen lässt. Schon in Conradis autobiographisch gefärbtem Roman *Phrasen* (1887) hieß es über den Protagonisten Heinrich Spalding:

> Er hatte die Neigung – und sie entsprach ganz seinem starken Selbstbewußtsein, das für gewisse gute Leutchen von Minderwert »bodenlose Anmaßung«, »Anlage zum Größenwahn« war – er hatte die Neigung, im Namen seiner Künstlernatur das Recht auf eine gewisse Selbstherrlichkeit des Handelns zu fordern.[13]

Liest man diese aus der Figurenperspektive getroffene Feststellung vor dem Hintergrund der großsprecherischen Erklärungen der Vorrede (»Ich reflectire nicht auf den gewöhnlichen Durchschnittsleser«),[14] so deutet sich auch hier ein Übergang von der Literatur zum Leben, nämlich die Identifikation des Autors mit seinem ›Helden‹ an. Sie liegt auf der gleichen Ebene wie die ungebrochene Übernahme von »Modellen« aus der Realität in den Roman. Der schon erwähnte Biograph Ssymank zählt nicht weniger als 23 persönliche Vorbilder für das Figurenensemble der *Phrasen* auf; dabei gebraucht er fast durchgängig Formulierungen, die eine 1:1-Beziehung unterstellen, wie »erscheint als« oder »wird geschildert unter dem Namen«.[15] Die Namensgebung spielt bei dieser Form von Modell-Realismus, zu der sich Conradi auch programmatisch bekannte,[16] eine große Rolle. Zumeist sind die Namen auffällig ähnlich, in einigen Fällen sogar gleich. Im Falle Octaviannes/Octavianas hat sich das Urbild selbst wohl den Decknamen verliehen. In ihrer Figur gewinnt der sonst gestalerisch schwache Roman den Höhepunkt seiner Charakterisierungskunst: Äußerlich von pikanter Hässlichkeit, physiognomisch fast an einen Schimpansen gemahnend, entfaltet die Kellnerin beim Wiedersehen mit Spalding eine »dämonische Phantasie«, die diesen momentweise durchaus

[13] Hermann Conradi, Phrasen. Roman, Leipzig 1887, S. 24.

[14] Ebd., S. I.

[15] Conradi, Schriften (Anm. 6), Bd. 1, S. CLXV.

[16] »Der Dichter hat das Recht, seine Freunde abzuzeichnen. Dabei darf er und muß er meistenteils mehr in sie hineinlegen als gewöhnlich in ihnen steckt« (zit. ebd.).

beeindruckt. Lediglich die störende Anwesenheit seines Begleiters, eines trockenen Germanistik-Studenten (Salomon Liebmann, angeblich ein Teilporträt des Judenhassers Adolf Bartels!), verhindert ein weiteres »Ausströmen ihrer Vampyrgelüste.«[17]

Vielleicht ist die Kellnerin des Café Landrock das einzige Modell der *Phrasen* gewesen, das an seiner literarischen Nobilitierung keinen Anstoß nahm. Denn Octavianne beruft sich ausdrücklich auf Conradi, als sie in Leipzig das Gerücht verbreitet, Hartleben sei in Berlin – Zuhälter gewesen (!). Der Student der Jurisprudenz kann derlei nicht auf sich sitzen lassen und geht kompromisslos gegen die ehrenrührige Behauptung vor. Seine Beleidigungsklage trägt der Kellnerin eine fünfmonatige (in der Revision auf zwei Monate reduzierte)[18] Gefängnisstrafe ein – dem Urbild der Romanfigur werden also sehr nachdrücklich die Grenzen zwischen Phantasie und Realität klar gemacht. Es scheint im Grundsatz verständlich, dass Conradi in diesem Prozess nicht als Zeuge auftreten will. Möglicherweise sieht er sich – aufgrund des eigenen literarischen Übergriffs auf die Realität – in einer gewissen Mitverantwortung für entsprechende Grenzüberschreitungen seines Modells. Eben diese Verweigerung der Zeugenaussage und die Art ihrer Mitteilung aber sind es, die den Anlass für die Duell-Affäre bilden; ohne Conradis besonderen »Realismus« wäre die ganze Ereigniskette also kaum denkbar. Dieser steht gewissermaßen mit im Ring, vielleicht als der eigentliche Gegner Hartlebens.

BLEIBFUTSCH VERSUS LÄMMERSCHREYER

Geht man vom postumen *Tagebuch* Hartlebens aus oder seinen Vorgängern: der ersten und zweiten Auflage des lyrischen *Studenten-Tagebuchs*,[19] so hieß der Lieblingsgegner dieses Autors Carl Bleibtreu. Den Sohn eines angesehenen Schlachtenmalers und Verfasser zahlreicher Kriegsbücher qualifizierte dazu eins der kämpferischsten Temperamente, von denen die Geschichte der deutschen Literatur weiß. Schon die Broschüre *Revolution der Literatur*, mit der er 1886 Aufsehen erregte und die heute als eine der

[17] Conradi, Phrasen (Anm. 13), S. 239-245.

[18] Vgl. Hartlebens Briefe an den Großvater Eduard Angerstein vom 17.10. u. 4.12.1887 (Abschrift im Besitz von D. Stechern, Hamburg).

[19] Otto Erich [d. i. Otto Erich Hartleben], Studenten-Tagebuch. 1885-1886, Zürich 1887 [recte 1886]. Darin auf S. 45 unter der gemeinsamen Nummer XXIII zwei gegen Bleibtreu gerichtete Gedichte: *Geographische Lyrik* und »*Sein eigener Lessing*«.

wichtigeren frühnaturalistischen Programmschriften gilt,[20] besteht zu weiten Teilen aus Polemik – und zwar überwiegend gegen die Vertreter der neuen literarischen Richtung selbst. Drei Jahre später räumte Bleibtreus satirischer Roman *Größenwahn* mit allen möglichen Formen heuchlerischer Selbstüberhebung im modernen Kulturbetrieb auf. Die Literaturgeschichte[21] schließlich, die er zweieinhalb Jahrzehnte später nachschickte, führt in gesteigerter Form die Polemik der früheren Jahre fort.

Fünf satirische Gedichte gegen Bleibtreu unterbrechen die eirenische Stillage von Hartlebens *Tagebuch*.[22] Als Distanzierungen vom Anspruch auf (wie auch immer geartete) »Größe« fügen sie sich gleichwohl bestens in den idyllisierenden Tenor des Bandes. Die ersten vier Gedichte stehen unter dem Sammeltitel *Carlchen Bleibfutsch* und stellen Reaktionen auf Bleibtreus *Größenwahn* (erschienen im Januar 1888) dar. Drei der jambischen Epigramme verdienen ein Zitat, weil sie direkt in die Problematik dieses als »pathologischer Roman« ausgewiesenen Epochen-Panoramas hineinführen:

1. Der »pathologische Roman.«
Vom »Größenwahn«, der überall sich zeige,
sprichst du – in deinem Buche viel. O schweige!
Denn alles das erreicht noch lange nicht
den Größenwahn, der – aus dem Buche spricht.

2. Größenwahn!
Vor der Kirmesbude meiner Werke
mit dem Tamtam schreit' ich auf und nieder:
»Hier zu schaun ein ›kosmisch Individuum‹!
Wer's nicht glauben will, hat – Größenwahn.«

4. Der große Mann.
In Klatsch und Abklatsch find' ich meine Stärke:
Klatsch meine Rede – Abklatsch meine Werke!

Wie schon das monumentale Format des dreibändigen Werks (mit 1200 Seiten Gesamtumfang) nahelegt, partizipiert Bleibtreus Epochen-Diagnose an ihrem eigenen Befund, der dadurch in ein eigentümliches Zwielicht tritt. Wenn der »Größenwahn«, wohl an die 150 Mal im Roman explizit be-

[20] Vgl. den Reprint der 3. Auflage (1887): Revolution der Literatur, mit erl. Anm. u. e. Nachw. neu hrsg. v. Johannes J. Braakenburg, Tübingen 1973.

[21] Carl Bleibtreu, Geschichte der Deutschen National-Literatur von Goethes Tode bis zur Gegenwart, hrsg. v. Georg Gellert, Bd. 1.2, Berlin 1912.

[22] Hartleben, Tagebuch (Anm. 5), S. 67f. u. 87.

schworen, ebenso dem Militarismus[23] attestiert wird wie der literarischen Boheme – was ist dann eigentlich die Substanz dieses Zeit-Leidens? Und wenn derselbe »Größenwahn« besonders häufig in aktuellen Literaten- und Künstler-Zirkeln grassiert, wie uns an zahlreichen Beispielen vorgeführt wird – soll man sich dann nicht von diesen Zirkeln abwenden, wie Leonhart das tut, neben dem Grafen Krastinik zweifellos eine der wenigen positiven Gestalten des Romans (und nach dem Urteil der zeitgenössischen Leser weitgehend ein Selbstporträt des Autors)? Aber gerade Leonhart wird eine besonders markante, geradezu ins Kosmische ausgreifende Anwandlung von »Größenwahn« in den Mund gelegt, die von keiner übergeordneten Erzähl-Instanz eindeutig verworfen wird.[24] Als Hartleben im zweiten seiner Epigramme auf sie anspielt, konnte er übrigens nicht wissen, dass Bleibtreu selbst 1890 mit einem Gedichtband *Kosmische Lieder* hervortreten würde.

Es ist aber nicht nur der unbegründete oder überzogene Anspruch auf Größe, gegen den sich die »Bleibfutsch«-Epigramme richten, sondern auch eine unzulässige Form der Anlehnung des literarischen Werks an die Realität – als »Klatsch und Abklatsch«. Tatsächlich hat sich Bleibtreus *Größenwahn* als Schlüsselroman einen Namen gemacht, in dem sich die hauptstädtische Literaturszene wiederfand – und wiederfinden sollte! Wenn einer Romanfigur eine Dichtung mit dem Titel »Aus dem Morast der Sansara« zugeschrieben wird, musste sich die Erinnerung an Julius Hart einstellen, den Verfasser des Gedichtbandes *Sansara* (1879) und des Dramas *Der Sumpf* (1886). Wenn diesem Rafael Haubitz als »siamesischer Zwilling« ein Heinrich Edelmann beigegeben wird, mit dem er eine Serie kritischer Broschüren unter dem Titel »Die idealen Waffenbrüder« plant, konnte und kann der eingeweihte Leser nur an das Tandem Julius und Heinrich Hart und die von ihm im Alleingang verfassten *Kritischen Waffengänge* (1882-1884) denken. Wenn beide »Zwillinge« einem literarischen Verein namens »Drauf« vorsitzen, ist die Verbindung zu dem (dem Verfasser des Romans wohl nur dem Hörensagen nach bekannten) Verein »Durch!« unvermeidbar, obwohl letzterer weder von den Harts gegründet noch geleitet wurde – beide spielten in ihm jedoch von Anfang an eine tragende Rolle. Und so weiter!

Bleibtreu schließt also an Conradis Modell-Realismus an, ersetzt aber die Praxis der simplen Namensgleichheit oder -ähnlichkeit durch ein komple-

[23] Vgl. den eingelegten Essay *Größenwahn des Militarismus und der Schulmeisterei* (Buch X, Kap. 1). Ein Teildruck daraus fand Eingang in: Walther Killy (Hrsg.), Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse, Bd. 7: 20. Jahrhundert, München 1967, S. 509-512.

[24] Carl Bleibtreu, Größenwahn. Pathologischer Roman, Bd. 1-3, Leipzig 1888, Bd. 2, S. 147f.

xeres Verweissystem. Freilich geht es ihm auch nicht um eine mehr oder weniger lebensnahe Gestaltung autobiographischer Reminiszenzen, sondern um die Erzeugung einer satirischen Wirkung, die nur bei einem gewissen Abstand von den Mischwerten der Alltagsrealität zu haben war. Insofern trifft Hartlebens »Abklatsch«-Vorwurf nur bedingt. Auch muss es eine Phase gegeben haben, in der dieser schärfste Kritiker des Romans Einblick in das entstehende Werk besaß und dessen personalsatirische Strategie – zumindest dem Verfasser gegenüber – offensichtlich billigte. In seinem Brief über die Leipziger Duell-Affäre (Nr. 1) äußert er ausdrücklich die Erwartung, dass Bleibtreu danach dem Bild des Rafael Haubitz einige neue Züge zufügen werde – eine Annahme, die nur Sinn macht, wenn man davon ausgeht, dass Haubitz ein Conradi-Porträt darstelle. Ähnlich muss sich Hartleben damals auch zu Conradi geäußert haben, der jedoch an seiner (zuvor angeblich auch von Hartleben geteilten) Auffassung festhält, Rafael Haubitz sei eine Karikatur Julius Harts. Leider wissen wir nicht, ob diese frühesten Rezeptionszeugnisse des *Größenwahns*, die es überhaupt geben dürfte, auf partieller Kenntnis des fertigen Textes (etwa anhand der Druckfahnen), auf einer stark abweichenden Vorfassung oder nur auf Erzählungen des Verfassers oder seines Verlegers beruhen. In jedem Fall belegen sie eine Polyvalenz der satirischen Figur, die nach Veröffentlichung des Romans nur noch in den Verteidigungsbemühungen Bleibtreus eine Rolle spielt.

In den zugehörigen Aufzeichnungen, auf die später noch einzugehen ist, betont Bleibtreu, dass er zwar nach Modellen arbeite (auch und gerade im *Größenwahn*), aber für eine Figur stets zwei oder drei Modelle benutzt habe, weshalb der so erzeugten Figur letztlich ein fiktiver Charakter zukomme.[25] Eine subjektiv gewiss ehrliche Aussage, die aber wohl schon der eigenen Arbeitsweise nicht ganz gerecht wird, geschweige denn der Wirkung des fertigen Textes auf den Leser! Dies sei in Kürze an einem Beispiel illustriert, dessen Bedeutung sich uns bald erweisen wird: der satirischen Präsentation einer naturalistischen Anthologie auf immerhin gut neunzig Druckseiten des XI. Buchs. Dabei werden auch so taufrische Talente wie Max Henkelkrug (Karl Henckell), Anno Buchsbaum (Arno Holz) und Gerhart Heidenauer (Gerhart Hauptmann) in Form von Parodien vergegenwärtigt.

Offensichtlich bezieht sich der Parodist und Erzähler auf die Wirkung, die die von Wilhelm Arent herausgegebene, von Conradi und Henckell bevorwortete Sammlung *Moderne Dichter-Charaktere* (1885), nicht ohne

[25] Vgl. Nl. Bleibtreu, Kasten 14, Nr. 1, Bl. 19v (»daß ich immer nur *theilweise* Modelle benutze«).

Bleibtreus eigenes Zutun,[26] für die Außen- und Selbstwahrnehmung der naturalistischen Bewegung gewann. Allerdings wird der originale Titel im Roman ersetzt durch: »Realistisches Jahrbuch der Lyrik«. Nur ausgesprochene Insider des Literaturbetriebs dürften gewusst haben, dass es einen fast identischen Titel damals durchaus gab, der allerdings nie in den Druck ging, nämlich das oben schon erwähnte von Conradi und Hartleben vorbereitete *Jahrbuch für realistische Dichtung*. Da selbiges als eine Art Ersatz und Weiterführung der vielfach belächelten *Dichter-Charaktere* konzipiert war,[27] ist Bleibtreus Titel-Verschiebung nicht ohne historische Logik. Über diesen Um- oder Schleichweg gewinnen wir nun aber auch Zugang zur Identität des beflissenen dicklichen Herausgebers, der seine Sammlung mit erstaunlichem Erfolg im Salon des christkonservativen Großkritikers Ottokar von Feichseler vorstellt. Denn Erich von Lämmerschreyer hat zwar keine erkennbaren Beziehungen zum Herausgeber und zu den Vorwort-Verfassern der *Modernen Dichter-Charaktere*, wohl aber einen ganzen Vornamen gemeinsam mit einem der beiden Leipziger Anthologisten: mit Hartleben selbst nämlich, der sich auch prompt in der Figur wiedererkannte.

Zum Wiedererkennen gehört allerdings mehr als ein Vorname. Es gehören ein ganzes Gesicht dazu und eine halbe Figur sowie der Ansatz einer Geschichte. Lämmermeyer besitzt Hartlebens Physiognomie, deren charakteristische Signatur – die Kombination einer griechischen Nase (ohne Winkel am Übergang zur Stirn) mit einer sinnlich wirkenden Feistheit der übrigen Gesichtszüge – vom Satiriker zielsicher als Schlüssel zur Deutung des Charakters gebraucht wird: »Seine griechische Nase und seine niedrige Stirn liefen ineinander über, sein kleiner lüsterner Mund athmete brutale Geilheit, seine Schlangenäuglein zwinkerten verschmitzt frech, halb von dem breiten Augenlid bedeckt wie Schweinsaugen. Seine aufgedunsenen Backen und sein stattlicher Leibesumfang befähigten ihn zum Hamletschmerz, obschon er grade keinen Vater zu rächen hatte. Doch ›fett und kurz von Athem sein‹ ist ja das erste Erforderniß zum melancholischen Dänenprinzen – das Uebrige findet sich.«[28] Die klassizistische Stilisierung von Lämmermeyers Lyrik (in *Größenwahn* wird ihm ein Oden-Band zugeordnet) ist demnach nur eine Maske, hinter der sich eine sehr materielle Sinnlichkeit auslebt. Ganz nebenbei wird dabei noch ein kaum verwechsel-

[26] Bleibtreu hatte die Anthologie, an der er selbst beteiligt war, in seiner Broschüre *Die Revolution der Literatur* so zwiespältig besprochen, dass sich im Widerspruch dazu ein neues Gruppenbewusstsein formierte; vgl. Leo Bergs Artikelfolge: Eine neue Litteraturströmung. Eine Skizze, in: Deutsche Academische Zeitschrift 3, 1886, Nr. 12-14.

[27] Nachdrücklich belegt in: Bunzel, Schneider, Anthologieprojekt (Anm. 7), S. 140 u. 149f.

[28] Bleibtreu, Größenwahn (Anm. 24), Bd. 2, S. 111.

bares Datum aus Hartlebens Biographie einbezogen; dieser verlor seinen Vater schon im Alter von fünfzehn Jahren und war danach vor dem typischen Hamlet-Schicksal gefeit.

Lämmermeyer wird in Bleibtreus Roman als Protégé Leonharts eingeführt, der ihn mit den Größen des Vereins »Drauf« bekannt macht. Nach dem Erfolg der »realistischen« Anthologie wendet sich der Aufsteiger instinktsicher mächtigeren Förderern zu, eignet sich Leonharts (frühere) Geliebte an und verfasst eine Rezension über dessen Drama, die schlimmer als ein Verriss ist. Typische Motive eines satirischen Romans, so würde man resümieren, wären da nicht die Briefe Hartlebens in Bleibtreus Nachlass. Der erste (vom 31. Januar 1887) zeigt eine gewisse Unterwürfigkeit.[29] Auf dem Höhepunkt der Kooperation mit Conradi sucht Hartleben eine stabile Beziehung zu dessen Mentor, für die er wohl auch bereit ist, seine Bindung an die – von Bleibtreu mit größtem Misstrauen verfolgten – Brüder Hart zu opfern. Im selben Brief entschuldigt sich Hartleben auch für zwei gegen Bleibtreu gerichtete Epigramme in der ersten Auflage seines *Studenten-Tagebuchs*.[30] Schon vor der Duell-Affäre scheint er aber wieder die alten Berliner Konnexionen erneuert und seinen neuen Partner Bleibtreu ›verraten‹ zu haben; diesen Vorwurf, gegen den er in seiner Epistel vom 21. Juni 1887 anschreibt, sollte Hartleben in Bleibtreus Augen nicht mehr los werden.

Übrigens geht auch die Leipziger Duell-Affäre, jedenfalls in einer kurzen mit der Figur Lämmerschreyers verbundenen Episode, in Bleibtreus *Größenwahn* ein. Ein angetrunkener Philosophiestudent im Vereinslokal des »Drauf« fühlt sich vom Kneifer des eigentlich in seinen Hummersalat vertieften Besuchers »wiederholt beleidigend gestreift«:

> Jetzt brach er plötzlich ganz unmotiviert los: »Mein Herr, wünschen Sie was von mir? Sie haben mich fixirt.«
>
> Lämmerschreyer ließ die Gabel fallen und starrte ihn majestätisch an. Das empörte jenen Musensohn aufs höchste, er sprang auf und rief:

[29] »Mir liegt sehr viel an Ihrer persönlichen Achtung. […] Ich glaube nicht, daß ich Ihnen gegenüber jemals anders, als bescheiden und höflich gewesen bin« (Nl. Bleibtreu, Kasten 16).

[30] Vgl. ebd.: »glaube ich mir nichts zu vergeben, indem ich Ihnen erkläre, daß ich es längst bereut habe, dieselben gedruckt zu haben. Denn einerseits hat das zweite dadurch völlig den Gegenstand verloren, daß Sie in der zweiten Auflage d. R[evolution] d[er] L[iteratur] die Stellen, in denen Sie über sich sprechen gemildert rsp. gestrichen haben und andrerseits habe ich vor allem nach den historischen Gedichten in Welt und Wille eingesehen, daß der Vorwurf des ersten überhaupt nicht trifft.« Hartleben bezieht sich auf die Gedichte *»Sein eigener Lessing«* (2.) und *Geographische Lyrik* (1.) seines *Studenten-Tagebuchs* (Anm. 32) und Bleibtreus Gedichtband *Welt und Wille* (1886).

»Sie! Sie fixiren mich ja immer noch. Wenn Sie Student sind, geben Sie mir Ihre Karte!«

»Die bekommen Sie nicht!« schnaubte Jener mit aufgeworfener Nase. Er war jedoch sehr blaß geworden.

»Was? Erst fixiren und dann nicht Karte geben? Das ist eine erbärmliche Kneiferei!«[31]

Der von Hartleben getragene Kneifer wird hier über ein Wortspiel mit Lämmermeyers »Kneifen« vorm Duell in Verbindung gebracht. Nicht ohne Perfidie wird letzterem dabei die undankbare Rolle des Duell-Verweigerers zugeschoben, während sein Urbild in Leipzig, wie Bleibtreu sehr wohl wusste, doch gerade den ›schneidigen‹ Herausforderer gegeben hatte. Wahrscheinlich rekurriert Bleibtreu aber auf eine frühere Affäre, die ihm Conradi denunziatorisch kolportierte; nach dessen Angaben hat es Hartleben bis 1887 »nie gewagt«, »auf eine Forderung einzugehen« und einmal sogar »seine akademische Beziehung feige verleugnet« (Nr. 2). Die beabsichtigte Epochenkritik fällt hier auf die Ebene scheeläugiger Personalsatire zurück.

GERICHTSTERMIN IN CHARLOTTENBURG

Hartleben reagierte auf die Romansatire mit neuen Anti-Bleibtreu-Gedichten in der zweiten Auflage seines *Studenten-Tagebuchs*[32] und wartete seine Stunde ab. Diese war gekommen, als der konservative Kritiker Otto von Leixner den Romancier wegen Beleidigung verklagte, weil er sich in der Nebenfigur des Ottokar von Feichseler getroffen und damit auch die Ehre seiner Ehefrau in Zweifel gezogen sah.[33] Die Klage Leixners, der als

[31] Bleibtreu, Größenwahn (Anm. 24), Bd. 2, S. 115.

[32] Die mit einer Widmung an Maria Janitschek (dat. 1.9.1888) versehene Auflage (s.o. Anm. 1) vereinigt auf S. 46f. unter der Gesamtüberschrift *Carl der Große* die beiden Anti-Bleibtreu-Gedichte der Erstausgabe mit den Gedichten »In Klatsch und Abklatsch …« (unter dem Titel *Sein »Dichtercharakter«*), »Vor der Kirmesbude …« (unter dem Titel *Sein »Größenwahn«*) und »*Wie schade!*«. Das aggressivste Epigramm gegen Bleibtreu ist dagegen dem vorangehenden Zyklus *Genies* zugeordnet: »Besser als einen ›Roman‹ wohl nennst Du Dein Werk einen – Spucknapf: | strotzend von Geifer und Gift, spucktest du gründlich dich aus« (S. 45).

[33] Vgl. Bleibtreu, Größenwahn (Anm. 24), Bd. 3, S. 253: »Feichseler brach ab und erröthete, man wußte warum. Denn die guten Freunde stießen sich bereits unterm Tische an. Behauptete doch der Stadtklatsch, Ottokar habe selbst die ideologische Narrethei begangen, eine Bemakelte zu retten und eine frühere femme entretenue zur Würde einer Frau von Feichseler zu erheben! Natürlich aus rein ätherischem Idealismus, da die junonischen Reize der schönen Frau unmöglich einen Philosophen wie Feichseler hätten verblenden können!«

Herausgeber der *Deutschen Roman-Zeitung* eine prominente Stellung innerhalb der hauptstädtischen Literaturszene einnahm, wurde zunächst abgewiesen,[34] doch setzte er sich schließlich mit dem Antrag auf Eröffnung des Hauptverfahrens durch, das am 7. November 1888 vor dem Charlottenburger Amtsgericht stattfand. Nach fünfeinhalbstündiger Verhandlung erkannten die Schöffen den abwesenden Bleibtreu für schuldig; er wurde zu einem Monat Gefängnis verurteilt. Außerdem wurde angeordnet, dass die Feichseler betreffenden Seiten in allen erreichbaren Exemplaren des Romans unlesbar sowie die betreffenden Druckplatten unbrauchbar zu machen seien.[35]

Bleibtreu, der die Gefährlichkeit des Prozesses zunächst völlig unterschätzt zu haben scheint, betrieb nun mit Eifer die Revision, die am 23. Januar 1889 in Moabit zur Verhandlung kommen sollte, fand aber bei seinem Anwalt nur begrenzte Unterstützung. Für eine Prozessstrategie, die das Vorleben der Frau von Leixner auf den Prüfstand gestellt hätte, war Richard Grelling, der vier Jahre später den Zensurprozess um Hauptmanns *Weber* führen sollte, nicht zu haben.[36] Aber auch Leixner mochten Zweifel gekommen sein, ob eine weitere gerichtliche Verhandlung in seinem Interesse liege. Nach einem Vergleich mit Bleibtreu, der diesen unter anderem zu umfangreichen Entschuldigungs-Annoncen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften verpflichtete und natürlich weiterhin die Unterdrückung der einschlägigen Romanpassagen vorsah, zog er seine Klage zurück.

Dem Romancier blieb das Gefängnis erspart, wurde so aber auch die Möglichkeit genommen, eine offizielle Zurücknahme der ihn tief kränkenden amtlichen Einstufung seines Werks als »Schmähschrift« durchzusetzen. In die anwaltliche Handakte des Prozesses, die Grelling später seinem Klienten übergab, legte Bleibtreu verschiedene Aufzeichnungen zu seiner Rechtfertigung ein, aus denen im Anhang ein schmaler Ausschnitt abgedruckt wird (Nr. 3). In diesem geradezu dramatische Qualitäten entwickelnden fiktiven Gerichtsdialog gelingt Bleibtreu wohl der höchste Grad an Klarstellung der verworrenen Problematik, der ihm möglich war. Als Adressaten hatte er dabei schon mehr die Nach- als die Mitwelt im Auge. Schließlich verdankt sich die Überlieferung des Materials dem Vertrauen der Familie auf künftige »Bleibtreuforscher« oder eine jenseitige Gerechtigkeit. Um es mit den Worten seiner Schweizer Ehefrau Julia zu sagen, die

[34] Vgl. den am 16.6.1888 ausgefertigten Gerichtsbeschluss, in: Nl. Bleibtreu, Kasten 14, Nr. 1, Bl. 30-37.

[35] Vgl. die Ausfertigung des Urteils des Amtsgerichts Charlottenburg vom 11.11.1888 (ebd., Bl. 73-84).

[36] Bleibtreu dagegen insistiert zunächst auf einer solchen Strategie für den Notfall; vgl. seinen Brief an Grelling o. D. (ebd., Bl. 96-97).

anscheinend die spätere Hinwendung Bleibtreus zum Buddhismus[37] nachvollzogen hat: »Das Gericht hat mit diesem Urteil eine große Ungerechtigkeit begangen u. dadurch den Feinden C. Bl.s eine Waffe in die Hände gegeben. Nach dem Gesetz des Karmas werden sie alle ihre Strafe bekommen.«[38]

In der Sicht Bleibtreus war es vor allem ein »Feind«, dem er die gerichtliche Niederlage verdankte und der ihn durch eine spätere Beleidigungsklage schmerzhaft an das Trauma von Charlottenburg erinnerte: Otto Erich Hartleben. Dieser war zum Amtsgerichtstermin am 7. November 1888 erschienen und hatte sich während der laufenden Verhandlung überraschend als Zeuge angeboten – nämlich auf die Frage des Richters, wer den ganzen Roman kenne (was außer auf Hartleben auf keinen einzigen Anwesenden zugetroffen zu haben scheint). Er ließ sich unter Eid nehmen und gab Einschätzungen zum Roman als »Schmähschrift« und zu seiner eigenen Karikierung als Lämmerschreyer ab, die den Richter anscheinend zur Nachfrage veranlassten, warum er denn nicht selbst Klage eingereicht habe.[39] Gegenüber seiner späteren Frau Selma spricht Hartleben am nächsten Tag mit Genugtuung von der »Gelegenheit, dem Kläger nützlich zu sein und meinem Ingrimm gegen den bew. Großkotz ordentlich Luft zu machen.«[40] Offenbar gelang Hartleben in überzeugender Form der Nachweis, dass Bleibtreus Roman systematisch mit identifizierbaren Karikaturen von Zeitgenossen arbeite und dabei ein primär polemisches Interesse verfolge. Der Anwalt des Klägers konnte die Identität Leixner-Feichseler überdies durch den Nachweis wörtlicher Übernahmen aus den Bleibtreu-Rezensionen des ersteren in den Romandialog bzw. in die dort Feichseler zugeschriebenen Äußerungen untermauern.[41] In diesem Duell hatte Bleibtreu keine Chance.

[37] Gunnar Anger in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon 25, 2005, S. 61-71.

[38] Erklärung Julia Bleibtreus in: Nl. Bleibtreu, Kasten 14, Nr. 1 (obenauf).

[39] Vgl. Bleibtreus Eingabe an das Amtsgericht Charlottenburg vom 15.11.1891, S. 16 (ebd.): »Er meinte zwar auf die Frage des Richters, warum *er* mich denn nicht auch verklagt hätte (!), ich hätte ja nichts Ehrenrühriges dieser Romanfigur beigelegt. Das ist eigentlich *auch* eine Entstellung.«

[40] Otto Erich Hartleben, Briefe an seine Frau 1887-1905, hrsg. v. Franz Ferdinand Heitmüller, Berlin 1908, S. 53. Beachte auch den Folgesatz: »Nicht zum wenigsten infolge meiner Aussage wurde B. dann glücklich zu vier Wochen Gefängnis verurteilt.« Der Herausgeber verzichtet auf jeden Kommentar; nicht einmal das Namenskürzel »B.« wurde aufgelöst.

[41] Feichselers Äußerungen »Ihm fehlt noch tiefere Lebenskenntniß« und »Wer *das* drucken lassen kann, ist kein Lyriker und auch kein Vollblutdichter« (Bleibtreu, Größenwahn [Anm. 24], Bd. 3, S. 142 u. 245) sind ganz oder teilweise Leixners Besprechungen von Bleibtreus *Kraftkuren* bzw. seinem *Lyrischen Tagebuch* entnommen; vgl. Deutsche Roman-Zeitung 22, 1885, Nr. 16, Sp. 287 u. Nr. 41, Sp. 213.

Gleich nach dem in absentia verlorenen Prozess stand für Bleibtreu fest, dass der Zeuge Hartleben im Zuge der Revision »scharf aufs Korn« zu nehmen sei.[42] Er wollte diesmal persönlich präsent sein; da auch Hartleben zur Teilnahme entschlossen war,[43] hätte es in Moabit zu einem regulären Zweikampf kommen können. Durch die Absage der Revisionsverhandlung entfiel diese Gelegenheit, und so entluden sich die aufgestauten Aggressionen zwei Jahre später; vor Kollegen zog Bleibtreu die Integrität von Hartlebens Zeugenaussage in Zweifel. Den aktuellen Hintergrund dieser Verdächtigungen bildeten die Vorgänge um den Misserfolg von Bleibtreus Drama *Schicksal* an der von ihm selbst mitgeleiteten Deutschen Bühne, einer kurzlebigen Konkurrenzgründung zur Freien Bühne, im Herbst 1890. Bleibtreu glaubte Hartleben an den Störaktionen beteiligt, denen er den negativen Ausgang der Aufführung zuschrieb, und sah sich zusätzlich durch einen Ausfall in einem Feuilleton Hartlebens beschädigt. Wie man spürt, entwickelte sich bei Bleibtreu ein Verfolgungswahn-Syndrom, das wie eine self-fullfilling prophecy wirkte. Denn umgehend hatte der Gekränkte eine Beleidigungsklage Hartlebens auf dem Tisch, die von Hermann Bahr bezeugt wurde.

In zwei umfangreichen Eingaben an das Amtsgericht Charlottenburg bzw. Berlin vom Februar und November 1891 setzt sich Bleibtreu daraufhin vom Tessin aus erneut mit der Affäre Leixner, die für ihn zunehmend zu einer Affäre Hartleben geworden war, auseinander. Wenn man seine hier und an anderer Stelle, auch im fiktiven Gerichts-Dialog geäußerten Argumente zusammenstellt, ergeben sich vor allem vier Brennpunkte: erstens die Einstufung von *Größenwahn* als »Schmähschrift« trotz der zweifellos viel weiterreichenden literarischen Ansprüche dieses als Epochen-Diagnose angelegten Monumentalromans; zweitens die Frage der Zulässigkeit des Wegs, auf dem Hartleben seine vor Gericht behauptete frühe Kenntnis des Romans erlangt haben konnte; drittens die Frage einer eindeutigen Beziehbarkeit der Romanfiguren auf einzelne Zeitgenossen (etwa im Sinne einer Gleichsetzung Feichselers mit Leixner, Lämmerschreyers mit Hartleben) und viertens die Frage einer vorgängigen und wissentlichen Voreingenommenheit oder »Animosität« Hartlebens gegen Bleibtreu.

Am letzten Punkt beißt sich der Verfasser gewissermaßen fest. Da ihm der zitierte Brief an Selma nicht zur Verfügung steht, in dem Hartleben ja ganz offen von seinem »Ingrimm« spricht, bemüht sich Bleibtreu nach-

[42] Brief an Grelling vom 14.11.1888 (Nl. Bleibtreu, Kasten 14, Nr. 1, Bl. 67).

[43] Vgl. Hartlebens Brief aus Luckau vom 18.1.1889 an Leo Berg (Stadtbibliothek Hannover, Handschriftenarchiv): »Die Verhandlung gegen Bleibtreu findet am 23 Januar in Moabit Zimmer Nr. 80 Mittags 1 Uhr statt. Dort sehen wir uns wohl?«

zuweisen, dass der Zeuge schon vor dem *Größenwahn* Grund zur Verärgerung hatte, und stellt dafür noch 1893 kriminalistische Recherchen an – mit konkreten Resultaten, wie im nächsten Abschnitt darzulegen ist. Dennoch begegnet man den einschlägigen Ausführungen mit Skepsis. Muss immer erst der eine Schriftsteller den anderen literarisch angegriffen oder persönlich gekränkt haben, damit dieser ein Werk von ihm schlecht findet oder negativ bespricht? Bleibtreu, der sich in seiner Fehde gegen Max Nordau so selbstbewusst zum Verteidiger des Idealismus aufwirft,[44] argumentiert in diesem Zusammenhang erstaunlich engherzig, fast materialistisch.

Für ihn selbst, den großen Polemiker, scheint diese Logik allerdings Geltung zu haben. In seinen Briefen an den Anwalt vom November 1888 gibt Bleibtreu nämlich zu, tatsächlich ein Motiv zur Vergeltung zu besitzen, das ihm einen »animus injurandi« gegen Leixner eingab. Dieses freilich seien nicht die in der Klageschrift als Rachemotiv unterstellten eher harmlosen Rezensionen Leixners gewesen, sondern eine herabsetzende Äußerung in einem Brief an Wolfgang Kirchbach, den nachmaligen Herausgeber des bis zum Frühjahr 1888 von ihm selbst geleiteten *Magazins für die Litteratur des In- und Auslandes*. An Kirchbach soll Leixner mit Bezug auf Bleibtreus Mitarbeit an der von Michael Georg Conrad herausgegebenen Münchner Zeitschrift die rhetorische Frage gestellt haben: »Wie kann Dr. Conrad in seiner Wochenschrift ›Gesellschaft‹ einem so unreifen wirren Kopf das grosse Wort lassen?«[45] Bleibtreu, dem die Äußerung von Kirchbach direkt hinterbracht wurde, hat sie offensichtlich deshalb als besonders verletzend empfunden, weil sie seine Stellung auf dem literarischen Markt tangierte und an einen unmittelbaren persönlichen Konkurrenten adressiert war – insofern ist hier tatsächlich auch ein Moment ›Materialismus‹ im Spiel.

Was aber ergibt sich aus dieser Selbst-Einsicht für die Auffassung des *Größenwahns*? Ist der Roman also doch eine Schmähschrift, ließe sich für jede wichtigere satirische Figur ebenso ein »Motiv der Wiedervergeltung« finden? Nicht umsonst endet der im Anhang abgedruckte Dialog mit der wiederholten Frage des Richters nach den Vergeltungsmotiven des Angeklagten. Dieses Ende ist kein echtes, kein Abschluss, aber auch kein zufälliger, äußerlich erzwungener Abbruch. Bleibtreu weiß offenbar an dieser Stelle nicht weiter. Der Dialog, der sich bis dahin nach den Spielregeln einer Wunschphantasie entfaltet – mit dem paradoxen Effekt, dass sich der Richter höchstselbst zum Sachwalter des Angeklagten aufschwingt –,

[44] Vgl. Petra Zudrell, Der Kulturkritiker und Schriftsteller Max Nordau. Zwischen Zionismus, Deutschtum und Judentum, Würzburg 2003, S. 114-127.

[45] Zit. im Brief an Grelling vom 13.11.1888 (Nl. Bleibtreu, Kasten 14, Nr. 1, Bl. 66r).

nähert sich unversehens der verdrängten Realität. »Das ist nicht wahr!«, sind die letzten Worte des Angeklagten. Weiß er aber selbst die »volle Wahrheit«?[46]

MENE TEKEL!

Die Narben der Auseinandersetzungen um den *Größenwahn* sind bei Bleibtreu nie verheilt. Das zeigen die Ausfälle, zu denen er sich noch in seiner Literaturgeschichte von 1912 hinreißen lässt, wenn die Rede auf das postume *Tagebuch* mit den *Bleibfutsch*-Gedichten kommt. Einerseits möchte dieser Literarhistoriker Hartleben und seine »sogenannten Gedichte« am liebsten »ausmerzen«,[47] andererseits erweitert er deren Corpus, indem er eine »anonyme Sammlung *Durch*« anführt, die man bisher fälschlich Holz zugewiesen habe.[48] Einen solchen Band hat es freilich nie gegeben; was Bleibtreu wirklich meint, geht aus Aufzeichnungen von 1893 hervor, in denen er dem Ursprung der vermeintlichen Voreingenommenheit Hartlebens nachspürt:

> Die Wuth Hartlebens stammt offenbar daher, daß ich sein anonymes Büchlein »Mene Tekel« in der »Rev. d. Litt.« etwas lächerlich machte, ohne zu wissen, daß es von ihm sei. Dies Opus wimmelt von Majestätsbeleidigungen, Gotteslästerungen, Aufreizung zum Aufruhr […].
>
> Merkwürdigerweise hat der Staatsanwalt auch *dies* Buch nicht verboten, trotzdem doch so viel Milderes verboten wurde. H. arbeitete wohl damals schon auf der Staatsanwaltschaft zu Magdeburg. Ich habe mich jetzt selbst in Zürich beim Verleger vergewissert, daß H. der Verfasser ist. Derselbe befand sich jetzt selbst in Zürich zur Zeit des Anarchisten- und Socialistencongreß.[49]

[46] In der Einleitung zu der Aufzeichnung, die in den im Anhang gedruckten Dialog mündet, heißt es: »Da nun Niemand weiß, wie nahe ihm sein Ende ist, so will ich wenigstens die Gelegenheit ergreifen, um mein Andenken und meine Ehre *nicht befleckt* zu lassen, indem ich dem Gericht, das mich verurtheilt, die *volle Wahrheit* sage.«

[47] Vgl. Bleibtreu, Geschichte (Anm. 21), Bd. 2, S. 65: »Den Grundriß seiner wahrhaft monumentalen Unreife und Unbedeutendheit liefert sein Nachlaß […]. Daß die Reklamefrechheit der Sippen sich erlaubt, sogar noch den endlich Begrabenen und gottlob für immer Ausgemerzten als einen Fortlebenden selbst in den dümmsten Ausschleimungen seiner kleinen und niedrigen Seele zu feiern, hatte bloß noch gefehlt.«

[48] Ebd., Bd. 2, S. 105; von hier aus übernommen in: Alfred von Klement, Die Bücher des Otto Erich Hartleben. Eine Bibliographie, Salò [recte: Privatdruck] 1951, S. 17.

[49] Nl. Bleibtreu, Kasten 16, Nr. 1 (unpag.). Zu Hartlebens Teilnahme am Internationalen Sozialistischen Arbeiterkongress vgl. Otto Erich Hartleben, Briefe an Freunde, hrsg. v. Franz

Tatsächlich gipfeln die Angriffe der *Revolution der Literatur* auf die jüngstdeutsche Lyrik in der rhetorischen Attacke auf die *Mene Tekel!* betitelte Novität eines gewissen, dort bereits als Pseudonym aufgefassten »Otto Ehrlich«. Johannes J. Braakenburg, der gewissenhafte Kommentator des Reprints (1973) der Flugschrift, sah sich freilich außerstande, den Gedichtband einzusehen und konnte deshalb den parodistischen Witz, den sich Bleibtreu mit einer ironischen Replik auf die Schlussstrophe erlaubte, nicht erkennen.[50] Auch in der neueren Forschung zur naturalistischen Lyrik[51] fehlt jeder Hinweis auf Otto Ehrlich oder *Mene Tekel!* Dabei verdient die bei Schabelitz in Zürich, dem bevorzugten Verlag oppositioneller deutscher Literatur zur Zeit des Sozialistengesetzes, Ende 1885 – mit der Jahreszahl 1886 – erschienene und nur in einer deutschen Bibliothek (dort aber doppelt) überlieferte[52] Broschüre allein schon ob ihrer harschen Sozial- und Religionskritik Beachtung – die ihr bei Erscheinen auch durchaus zuteil wurde.[53] In formaler Hinsicht dürfte der Band das erste und radikalste Beispiel der Holz-Nachfolge darstellen, denn der Einfluss des *Buchs der Zeit*, aus dem auch das Motto stammt,[54] ist auf Schritt und Tritt zu spüren – nicht zuletzt in den imperativischen Gedichten *Durch!* und *Wir!*, die Bleibtreus Aufmerksamkeit erregten (vielleicht auch die von Bergs Berliner Verein)[55] und sich seinem Gedächtnis einprägten. Das letztgenannte Gedicht – zugleich das Finale des Buchs – mündet in ein Credo der Moderne:

> Und ob man winselt oder bellt,
> Das soll uns junge Kerls nicht kümmern.
> Denn freudig auf Pompejis Trümmern
> Erbauen wir die neue Welt.[56]

Ferdinand Heitmüller, Berlin 1912, S. 85-89; seine Tätigkeit als Referendar an einer Magdeburger Strafkammer begann erst 1889, vier Jahre nach der Publikation des Bandes.

[50] Bleibtreu, Revolution (Anm. 20), S. 67f. (ebenso schon in der 1. Aufl.) u. 173.

[51] Vgl. Jürgen Schutte, Lyrik des deutschen Naturalismus (1885-1893), Stuttgart 1976.

[52] Otto Ehrlich, Mene Tekel! Harmlose Reimereien eines Modernen, Zürich 1886 [recte: 1885]. Vorhanden: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Sign. Yo 20427); zum zweiten Exemplar s. u. mit Anm. 61.

[53] Vgl. die Polemik gegen das vermeintlich unpatriotische, in Wahrheit gegen den übertriebenen Teutonismus der Burschenschaften gerichtete Gedicht *Den Germanen von heut* (ebd., S. 50) in: Die Grenzboten 45, 1886, 2. Quartal, H. 22, S. 426.

[54] Vgl. Ehrlich, Mene Tekel! (Anm. 52), S. [1] mit Zitat aus Holz' Gedicht *Tagtäglich*.

[55] Zum Gedicht *Durch!* vgl. ebd., S. 89. Der Vereinsname »Durch!« soll auf den Ehrenvorsitzenden Conrad Küster zurückgehen; vgl. Peter Wruck in: Wülfing, Bruns, Parr, Handbuch (Anm. 3), S. 83. Als Gründer der reformburschenschaftlichen Deutschen Akademischen Vereinigung dürfte Küster den Aufbruchsimpuls von *Mene Tekel!* begrüßt haben.

[56] Ehrlich, Mene Tekel! (Anm. 52), S. 114.

Gedichtet von Hartleben? Bleibtreus Zuweisung, angeblich gestützt durch die Aussage des Verlegers von 1893, gewinnt eine gewisse Plausibilität durch den Anklang der Pseudonyme bzw. Namensformen: »Otto Ehrlich« unterscheidet sich nur durch wenige Buchstaben von dem Markenzeichen »Otto Erich«, unter dem Hartleben jahrelang publizierte und mit dem er bis zuletzt seine Briefe unterzeichnete. Anschlussstellen zu Hartlebens Œuvre bilden die Thematisierung des studentischen Lebens[57] (einschließlich der »Duellmanie«)[58] und die Kritik am heuchlerischen Staatschristentum. In Ehrlichs Polemik gegen die »Rechtsphilologen« und »Pandektisten« möchte man darüber hinaus Hartlebens Widerwillen gegen das ihm auferlegte juristische Brotstudium wiedererkennen. Betrachtet man die relativ gut dokumentierte »Schüler«-Beziehung[59] Hartlebens zu Holz näher, stellen sich allerdings erste Zweifel an der Tragfähigkeit der Gleichung Ehrlich-Hartleben ein. Die naturalistische Wende des letzteren, fassbar in der (später zurückgenommenen) Abkehr von der Odenform und vom sentimentalen Pathos seiner ersten Anthologie-Beiträge, scheint sich nicht vor dem Frühjahr 1886 vollzogen zu haben – mit dem *Studenten-Tagebuch* als greifbarem Ausdruck, dessen Manuskript der junge Autor im Juni 1886 Schabelitz persönlich in Zürich übergab. *Mene Tekel!* dagegen muss im Herbst 1885 abgeschlossen worden sein, da es seinen Kritikern schon im Januar 1886 vorlag.

Zur Klärung der widersprüchlichen Sachlage können zwei Funde aus den Berliner Arno-Holz-Beständen beitragen. In einer zur Veröffentlichung in der *Deutschen Schriftsteller-Zeitung* bestimmten Aufzeichnung vom 4. Februar 1886 nimmt Holz mit verdächtigem Engagement den Verfasser von *Mene Tekel!* gegen Bleibtreus Vorwürfe in Schutz.[60] Sollte

[57] Vgl. die Gedichte *Universitätsstatuten* (S. 24), *Auf Deutschlands hohen Schulen* (S. 26), *Fachsimpelnde Corpssimpel, Den Rechtsphilologen, Nach heutigem Recht!, Den Pandektisten, Kastenweisheit, Touche!, Gardestudenten, Zweckcommerse, Gebildete Schlächtergesellen* (S. 30-37), *Biographie* (S. 99).

[58] Im Gedicht *Ein Widerspruch von vielen*: Mene Tekel! (Anm. 52), S. 100. Vgl. die satirische *Apotheose des Duells* in: Studenten-Tagebuch (Anm. 19), S. 29-31.

[59] Einen undatierten Brief an Holz unterzeichnet Hartleben mit »Ihr Schüler« (Briefe [Anm. 50], S. 70). Zusätzlich zur gedruckten Korrespondenz wurden die Postkarten Hartlebens an Holz aus den Jahren 1885/86 im Besitz der Stadtbibliothek Hannover eingesehen.

[60] In der dreiseitigen Erklärung mit der Überschrift *Abermals »Moderne Dichtercharaktere«* heißt es: »Nicht minder *unverschämt* ist allerdings auch *die* Manier, mit welcher mir derselbe Herr [sc. Bleibtreu] die Autorschaft eines kürzlich unter dem Titel: ›*Mene Tekel. Harmlose Reimereien eines Modernen.*‹ erschienenen Büchleins unterschieben will (Siehe ›Schalk‹ Nro 94 und ›Rev. d. Lit.‹). Daß aber Herr *Karl Bleibtreu*, dessen mehr oder minder unverfrorene Plagiate an allen möglichen Schriftstellern bereits nach Dutzenden zählen, die Stirn hat, dem ihm unbekannten Verfasser von ›Mene Tekel‹ vorzuwerfen, er hätte sich an einem seiner ›Essays‹ vergriffen, streift bereits ⟨an den urkomischen Bendix⟩ ans Komische!«

er etwa selbst hinter dem Pseudonym stecken? Wenn man diesen Verdacht angesichts des offenkundigen Niveau-Unterschieds nicht weiter verfolgen will, scheint doch die Lokalisierung des Bändchens im engsten Umkreis von Holz unabweisbar. Darauf weist auch der zweite Fund hin: das aus dem Besitz von Holz' langjährigem Freund und Ko-Autor Oskar Jerschke stammende Exemplar der Erstausgabe des *Buchs der Zeit*.[61] Es ist mit einer gleichfalls bei Schabelitz erschienenen, gleichfalls von Jerschke schon früh erworbenen Lyriksammlung zusammengebunden: keiner anderen nämlich als *Mene Tekel!* Wer auch immer diese Buchbindersynthese veranlasst hat – offenkundig wurde im innersten Zentrum des Holz-Kreises die Zusammengehörigkeit beider Bücher empfunden und noch im nachhinein bejaht. Indem Holz den Doppelband im Mai 1897 mit einer Widmung an Jerschke versah, übernahm er gleichsam auch für den zweiten Teil symbolische Mitverantwortung.

In Erinnerung an die rechtskritischen Anteile in *Mene Tekel!*, die ein Jurastudium des Verfassers wahrscheinlich machen, kann man wohl noch einen Schritt weiter gehen. Da die Juristen Hartleben und (der als Lyriker überaus biedere) Jerschke aus unterschiedlichen Gründen nicht in Frage kommen, bleibt nur ein weiteres Mitglied des engeren Kreises um Holz übrig: nämlich der ihm vom kurzlebigen Wartburg-Verein (1883/84) her verbundene, dort als »Frauenlob« eingeführte stud. iur. Max Schneider.[62] In einem Brief an Jerschke lobt Holz kurz nach der Auslieferung des *Buchs der Zeit* – im selben Sommer 1885, in dem die Nachfolge-Sammlung *Mene Tekel!* entstanden sein muss – die Gedichte Schneiders, denen er fast denselben Rang zuerkennt wie der sozialkritischen Lyrik Karl Henckells: »Neben Henckell stelle ich unsern lieben ›Frauenlob‹, der mit seinen jetzt wirklich gediegenen Poemen allerdings noch nicht in die Oeffentlichkeit getreten ist, nicht einmal in die ›unseres‹ engeren ›Dichter‹-Kreises!«[63] Das hat sich wohl bald danach geändert – allerdings im Schutze eines ängstlich gehüteten Pseudonyms.[64]

(Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, Nl. Holz, Nr. 13). Vgl. Bleibtreus Rezension in: Kauz (Beiblatt zu Schalk), Nr. 94 vom 17.1.1884, S. 11..

[61] Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, Depositum 6, Abt. II, Nr. 5. Die Widmung lautet: »Arno Holz seinem lieben Freunde Oscar Jerschke. Strassburg i./E. d. 15. Mai 1897. Motto: Geduld, liebe Seele, morgen giebt's Pfannkuchen!«

[62] Vgl. Peter Sprengel in: Wülfing, Bruns, Parr, Handbuch (Anm. 3), S. 483-485.

[63] Brief aus Gansenstein an Oskar Jerschke vom 16.8.1885 (Nl. Holz, Nr. 39, Bl. 97).

[64] Der einzige erhaltene Brief Schneiders (aus Rügenwalde vom 9.8.1885 an »Hartmann«, d. i. Emil Richter) spricht vom drohenden Konflikt mit dem Vater und beschreibt den Ferienaufenthalt im heimischen Badeort mit den Stichworten »Pandecten, Verse, Buch der Zeit« (Nl. Holz, Erg. 1, Mappe 2).

ANHANG

Die nachfolgend mitgeteilten Dokumente entstammen dem Nachlass Carl Bleibtreus in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der für die Druckgenehmigung und vielfältige Unterstützung herzlich gedankt sei. Die Briefe befinden sich in Kasten 16, der Dialog als Teil einer nicht von der Paginierung erfassten Aufzeichnung in Kasten 14, Nr. 1. Die Texte sind eigenhändig mit Tinte geschrieben. Spitze Klammern bezeichnen Streichungen, Kursiviertes bezeichnet Unterstreichungen im Original. Doppeltunterstreichungen im Original erscheinen als kursivierte Kapitälchen. Für die Sprecherbezeichnungen im Dialogtext (im Original unterstrichen) wurden Kapitälchen gewählt. An einigen Stellen mussten aus Umfangsgründen Kürzungen ([…]) vorgenommen werden.

1. Hartleben an Bleibtreu, 21. Juni 1887

Leipzig 21. Juni. 87.
Blücherstr. 43.III

Sehr geehrter Herr!
Ich weiß nicht, ob Sie bereits erfahren haben, daß zwischen Conradi und mir sich ein unheilbarer Bruch vollzogen hat.

Jedenfalls habe ich Veranlassung Ihnen persönlich davon Mitteilung zu machen.

Jene Octavianne v. Germanoff, welche Sie aus den Phrasen Conradis kennen, jene zotig phantasievolle Kellnerin, welche Heinrich Spalding schon von Berlin her kennt, hatte ihre Phantasie u.a. auch dazu gebraucht um von ⟨ihr⟩ mir allen Menschen mit genauen Detailangaben zu erzählen, ich sei in Berlin ein ehrlicher Louis gewesen (Sie ist dafür letzten Freitag zu 5 Monaten Gefängnis verurteilt.)

Dieselbe hatte sich, wenn sie die obigen [1v] Scherze erzählte immer auf Conradi berufen, der wüßte das Alles ganz genau. Conradi war also ein wichtiger Zeuge für mich.

Nun werden Sie zugeben, daß es Conradis Pflicht als eines Ehrenmannes war, in diesem Falle für mich zu zeugen.

Seine Sympathie für die phantasievolle, interessante, psychologisch pikante Sünderin ging aber so weit, daß er mir auf einer offenen Postkarte schrieb:

»Es behagt mir wenig in einem Proceß mitzufigurieren, den zu führen fast nicht minder *schamlos* ist, als ihn provociert zu haben.«

Ich denke das genügte.

Auf meine Forderung hat Conradi dann geantwortet:

»Ich verzeihe Ihnen die Kühnheit, mit der Sie es gewagt, *mich* zu fordern, ….. »Ich bin durchaus kein Gegner [2r] des Pistolenduells ….. aber ich gestehe im allgemeinen *nur mir das Recht der Forderung* zu, und im Besonderen gehe ich nur dann auf einen Menschen ein, wenn ich anerkennen kann, daß mir der Gegner geistig (ethisch-ästhetisch, überhaupt geistig produktiv) *vollständig gewachsen* ist – daß hinter ihm eine *Welt* steht – d.h. daß er eine *Weltanschauung* vertritt, die mit der meinen – in einem gegebenen Falle – einen definitiven Ausgleich suchen und finden *muß*« –

Ich apelliere [sic] an Ihr Gerechtigkeitsgefühl und füge dem nichts weiter hinzu – aber Sie fügen vielleicht dem Charakter des Rafael Haubitz einen neuen Zug hinzu –

Damit sind also meine Beziehungen zu [3r] Conradi für immer zu Ende. Diese Thatsache allein aber würde mich kaum bewogen haben, an Sie zu schreiben – obgleich es ja sehr wünschenswert für mich ist, daß Sie davon durch mich einen völlig unentstellten Bericht erhalten – ein bedeutender Nebenumstand bei dieser Affaire ist es vielmehr, der mich zwingt, mich an Sie zu wenden.

In dem weiteren Verlaufe seines Briefes, in dem Conradi sein Benehmen schließlich zu beschönigen sucht, wegen der Postkarte um Verzeihung bittet und den Ausdruck »schamlos« bedauert, zählt er unter anderen auch seine verschiedenen »Gereiztheiten« auf, die er gegen mich ⟨zu⟩ haben zu müssen sich berechtigt fühlt.

Die eine dieser Gereiztheiten lautet:

»a) Eine starke Gereiztheit gegen Sie in Folge jener Auerbach-Affaire, durch die [3v] Bleibtreu beleidigt worden,«

eine andere

»c) Eine Gereiztheit, die daher rührte, daß Sie wieder in Berlin, wie mir Bleibtreu schrieb, ›gestänkert‹ haben sollen.«

Verehrter Herr Bleibtreu! Wenn Sie mich doch der Ehre würdigen wollten, mir derartige Vorwürfe offen ins Gesicht zu sagen!

Ich habe Sie in Auerbachs Keller damals beleidigt?

Ich fragte Friedrich danach: er wußte nichts davon.

Bitte sagen Sie es mir u. ich werde Sie um Verzeihung bitten.

[…]

Sollte man sich nicht aussprechen können? Bei mir werden Sie immer nur Offenheiten finden!

Indem ich einer geeigneten Antwort von Ihnen entgegensehe verbleibe ich mit bestem Gruß

Ihr gehorsamer Erich Otto Hartleben.

2. Conradi an Bleibtreu, 27. Juni 1887

Leipzig, Waldstr. 25^{III} 27/6 87.
Ich danke Ihnen *herzlich* für Ihren Brief, lieber Herr Bleibtreu! Ich sehe daraus, daß Sie die ekelhafte Geschichte mit dem Schufte Hartleben von superiorem Standpunkte beurteilen. Hartleben ist eine *infame Canaille* – das *Muster* – das Ideal einer CANAILLE. So etwas von *Seelengemeinheit* – von psychischer *Verwahrlosung* ist mir noch nicht begegnet. Ich bin todestraurig, daß diese Entstellung überhaupt möglich.

Ich habe *mit dem Burschen s. Z. darüber gesprochen*, daß Sie in dem Haubitz J. Hart gezeichnet. *Wir wußten das beide*. Es ist mir nicht eingefallen, Ihre Festnagelung auf mich zu beziehen. Aber war es denn überhaupt möglich, daß ich auf die Annahme kommen konnte? In demselben Augenblicke hätte ich doch vor den Beziehungen, die wir zu einander haben und die auf Treue, Ehrlichkeit, geistigem Verständniß und seelischer Verwandtschaft begründet – ich hätte vor ihnen wie vor einem Rätsel stehen müssen! Und das Nächste wäre dann [53v] wohl gewesen, daß ich Sie interpelliert hätte. Das hätten Sie von mir erwarten müssen. Es wäre eine *Beleidigung* meinerseits gegen Sie gewesen, wenn ich es nicht gethan hätte. Und nun kommt dieser Molch – der also, wie ich schon gesagt, mit mir einig war, daß Sie J. H. gemeint – kommt er und insinuirt mir: ich hätte das auf mich bezogen – stellt mich als namenlos feige hin – dieser Bube – dieses Scheusal – dieses erbärmliche Subject! O Gott! Ist denn das überhaupt nur auszudenken!

Ich habe den Menschen meinetwegen »beleidigt« – ich habe – allerdings sehr unvorsichtig und wahrhaftig wenig »weltklug« – die offensive Verfolgung und Führung eines unsäglich schmutzigen Prozesses – [es war ihm von einer Kellnerin (der Octaviana in meinem Buche) der Vorwurf gemacht worden: er wäre in Berlin »Louis« gewesen!] – ich habe die Stellung, das ganze Auftreten Hartlebens in dieser Geschichte »schamlos« genannt – *so wie es war! – auf einer* [54r] *Postkarte*! Das war ein *Formfehler* meinerseits – gewiß! Darauf wagt der entnervte Lüstling, diese in dummes Fleisch eingewickelte Null, die bisher nie gewagt hat, auf eine Forderung einzugehen – die sogar einmal ihre akademische Beziehung feige verleugnet hat – wagt sie es: mich auf Pistolen zu fordern! Ich habe dem guten Manne den Standpunkt darauf nach Noten klargemacht: in einem 8 Seiten langen, überaus peinlichen paragraphirten Briefe! Ich bitte Sie nun, lieber Herr Bleibtreu, sich diesen Brief, der sehr *inhaltsreich*, *wertvoll* und *documentär*, event. von Hartleben senden zu lassen, wenn es Ihnen daran liegt, die *Wahrheit* GENAU kennen zu lernen! Der Bube hat jetzt die Taktik, einzelne Stellen aus meiner Brausepistel herauszureißen und versucht, mich

damit in den Kreisen, die mit ihm weiter stumpfsinnen, bloßzustellen. Seine »Rache« ist so ungemein erbärmlich und [54v] dummjungenshaft – die Feigheit, Ohnmacht, Niedertracht seiner Natur krampft sich so unnatürlich in die Höhe, daß man nur spucken kann .. Ich werde diesen Menschen von jetzt an systematisch verfolgen. Ich werde nicht ruhen, bis ich die Canaille, den Giftwurm zertreten, *ecraser l'infame*! Ich habe andere Pflichten, hätte anderes zu thun – ich muß arbeiten – ich muß alle Anstrengungen machen, aus Leipzig, wo mein ganzer Aufenthalt fast nur ein *einziger Kampf* mit *Hinterlist, Niedertracht und bodenloser Beschränktheit* geworden – fortzukommen .. aus diesen entsetzlich verworrenen Verhältnissen mich herauszuwickeln – ich bin so leidend, so nervös, daß ich von jeder Woche fast die Hälfte im Bett oder auf dem Sopha, mit Chlor und Morphium in intimem Connex, zubringen muß – – und doch werde ich diese Laus .. diesen Parasiten erst ersticken – Wut und Groll sind *zu mächtig* in mir geworden!

[55r] Ich hätte Ihnen noch so manches Andere zu schreiben […] In puncto der Scene im Auerbachs-Keller erinnere ich Sie daran, lieber Herr Bleibtreu, daß Sie Ihren Ärger über das scandalös flegelhafte Benehmen Hs. gegen Sie mehr als einmal deutlich zu verstehen gegeben – daß Sie – woran sich auch Friedrich erinnert – dem Knaben einmal unverblümt gesagt: er gehörte nicht mehr hierher! Das wäre nicht auszuhalten! Er war ja total bezecht – ja! Der Mensch ist so gemütsroh, daß er mich am übernächsten Tage, wo ich ihn gehörig ins Gebet nahm, gar nicht zu verstehen schien. Ich ersuchte ihn, sich bei Ihnen zu entschuldigen – nun, der Brief ist ja endlich gekommen, wenn es auch eine *unerhörte Frechheit* ist, so zu thun, als ob er nicht wüßte, worum es sich handelt, wo ich ihm *das* wenigstens sehr klar gemacht habe! Der ganze Mensch ist eine einzige Lüge, Feigheit und Hinterlist! Pfui! Pestgestank! – vergessen Sie nicht Ihren treuen

H. Conradi.

[…]

3. Bleibtreu: Phantasie-Kreuzverhör

[…] Wollte Hartleben trotz aller Animosität als redlicher Zeuge auf seinen Eid aussagen, wozu er sich freiwillig erbot, so konnte nur folgendes Ergebniß stattfinden, das ich in Form eines dialogischen Phantasie-Kreuzverhörs feststellen will. Nur so kann völlige Klarheit eintreten, um jede sophistische Ausflucht abzuschneiden.

Richter: Die Anklage beantragt exemplarische Gefängnißbestrafung, weil Bleibtreu keinerlei Anspruch auf den Schutz einer künstlerischen Arbeit erheben könne, da sein dreibändiges Werk nur eine »Schmähschrift« sei. Ist dem so?

Zeuge will eine allgemeine Rede halten.

Richter. »Eure Rede sei Jaja, Neinnein – was darüber ist, das ist vom Übel.« Ist »Größenwahn« eine »Schmähschrift« im eigentlichen Sinnbegriff?

Zeuge (zögernd) Nein.

Richter. Also nicht. Enthalten also die 1200 Seiten noch vieles Andere, was mit dem »Schmähschriftlichen« nichts zu tun hat?

Zeuge. Ja.

Richter. Also auch über andre Berliner Verhältnisse? Denn der Roman, der hier bloß als Schmähschrift auf Berliner Litteratenverhältnisse angegeben worden ist, spielt natürlich ganz in Berlin?!

Zeuge. Nein, das nicht. Ein großer Theil spielt im Auslande.

Richter. Das ändert ja schon Manches. Ein sehr großer Theil, etwa gar die Hälfte?

Zeuge. Wohl noch mehr als die Hälfte. In London, Norwegen, Siebenbürgen.

Richter. Davon hat ja Niemand bisher etwas gesagt. […] Also der weit überwiegende Theil des Werkes hat nichts mit der Anklage »Schmähschrift« zu thun, sondern nur ein verhältnismäßig kleiner Bruchtheil! – Antworten Sie nun bestimmt auf die Frage: Ist »Größenwahn« ein Kunstwerk im Sinne einer »Dichtung«?

Zeuge will wieder eine ästhetische Rede halten.

Richter. Sie werden nicht gefragt, ob es ein Meisterwerk sei; das thut hier nichts zur Sache. Darüber mögen die Meinungen weit auseinandergehn. Sondern: hat Bl. ein Kunstwerk d.h. eine Dichtung in diesen 1200 Seiten schaffen *wollen*?

Zeuge. Ja, *gewollt* hat er's offenbar, aber … […] Daß es viele Stellen enthält, die dichterisch sein *sollen*, bestreite ich nicht, aber sie sind eben mißlungen .. nach meiner subjectiven Meinung.

Richter. Wieder Ihre subjective Meinung! Zwischenfrage: Sind Sie vielleicht mit Bleibtreu verfeindet oder hassen Sie ihn überhaupt?

Zeuge (verlegen.) Ja.

Richter. Nun, dann lassen Sie doch Ihren subjectiven Geschmack ganz aus dem Spiel, sonst könnten Sie die Grenzen von »fahrlässig« und »wissentlich« verwischen! […] – Es steht somit fest, daß das »Pamphletistische« sowohl dem räumlichen Umfang als den allgemeinen Absichten nach eine pure *Neben*rolle spielt. Kommen wir also zu dem Romanporträt selbst. Haben Sie Leixner erkannt?

ZEUGE. Unfehlbar.

RICHTER. Sie sind Litterat und den betreffenden Kreisen nahestehend. Glauben Sie, daß außerhalb dieser Kreise Jemand den Kläger erkannte? Ist Leixner so berühmt, daß man dies annehmen kann?

ZEUGE. Nein.

RICHTER. Das scheint mir auch. Denn es nimmt mich Wunder, da das Buch schon vor 8 Monaten erschien, daß in keiner Recension, welche doch der Kläger gewiß als Beweismaterial vorgelegt hätte, Jemand offen darauf angespielt hat.

ZEUGE. Ich bin selbst als Nebenfigur portraitiert, als »Erich v. Lämmerschreyer«.

RICHTER. »Von«? Sind Sie adlig? Und dieser Name klingt doch gar nicht an den Ihren an. Könnte nicht irgend ein and[r]er Schriftsteller ⟨unter⟩ einen ähnlich anklingenden Namen führen?

ZEUGE (oder einer der anwesenden Schriftsteller) La[e]mmermeyer.

RICHTER. Da haben wirs! Hat der vielleicht eine Anthologie herausgegeben, wie wir soeben verlesen hörten?

ZEUGE. Ja.

RICHTER. Und Sie?

ZEUGE. Nein.

RICHTER. Sind Sie Feuilletonredacteur eines großen Berliner Blattes?

ZEUGE. Nein.

RICHTER. Dann stimmt ja aber absolut nichts. Die äußere Erscheinung ist so vague angegeben, daß sich tausend Andre darin erkennen könnten. Ist diese Romanfigur ehrenkränkend?

ZEUGE. Nein. Er ißt nur immer Hummersalat ..

RICHTER. Immer?

ZEUGE. Ich versprach mich. Er ißt einmal Hummersalat. ⟨Übrigens kommt die Figur⟩

RICHTER. Haben Sie mal in Gegenwart B's Hummersalat gegessen?

ZEUGE. Nein, erinnere mich nicht. Einmal in Auerbachs Keller in Leipzig wurde Hummersalat gegessen, aber nicht von mir, sondern meinem damaligen Freunde cand. iur. Gutheil.

RICHTER. Hat der vielleicht auch eine ähnliche äußere Erscheinung, wie sie der »Lämmerschreyer« aufweist, z. B. die Dicke paßt gar nicht so zwingend auf Sie?

ZEUGE. Ja, allerdings könnte wohl .. Gutheil *ist* dick.

RICHTER. Also nichts paßt auf Sie! […] Kommt die Figur oft vor?

ZEUGE. Nein, nur ein paar Mal. Der L. ist ein Schmeichler gegen »Leonhart« und dessen Protegé, bis er ⟨ihn⟩ seinen Meister verräth.

RICHTER. Also in solchem Verhältniß standen Sie zu Bleibtreu?

ZEUGE. Ich protestire dagegen: niemals. Auch habe ich Bl. eigentlich nur ein paar Mal im Leben gesprochen.

RICHTER. Also Alles und Jedes spricht gegen Ihre Behauptung, welche Sie so frisch und fröhlich als unumstößlich objective Thatsache hinstellten!! Wundern muß ich mich, daß Sie trotzdem in einem so perfiden Gesellen, wie Sie soeben die Romanfigur charakterisiren, sich selbst erkannt haben wollen! Hier ⟨liegt⟩ steckt noch Irgendwas, was ich nicht weiß.

ZEUGE. ⟨O natürlich!⟩ Zu Bl. habe ich in gar keinem ähnlichen Protegé-Verhältniß gestanden, wohl aber zu Conradi. Und der ist ja auch ⟨schon d⟩ mit »Leonhart« eigentlich gemeint.

RICHTER. Wie? Jetzt ist auf einmal »Leonhart« Conradi? Die Klageschrift hat doch gesagt, das wäre Bleibtreu?! Dann fällt ja die ganze Identität zusammen! ⟨Was⟩ Angeklagter hat schon erklärt, daß weder das Äußere noch der Selbstmord »Leonharts« noch die sonstigen materiellen Umstände *ihm* entsprächen. Was wird denn noch von »Leonhart« gesagt?

ZEUGE. Morphiumsucht und pathologische Nervenzerrüttung.

RICHTER. Auf wen paßt das?

ZEUGE. Auf Conradi.

RICHTER. Worin zeigt sich »Leonhart« als Bleibtreu?

ZEUGE. Wenn er von seiner »Größe« phantasirt.

RICHTER. Paßt das *nicht* auf Conradi?

ZEUGE. O ja sehr.

RICHTER. Dann ist also »Leonhart« *nicht* Bleibtreu.

ZEUGE. Ach, Bleibtreu ist überall. ⟨Da ist der Graf Krastinik ..⟩

RICHTER. So? Also auch in andern Figuren?

ZEUGE. Jawohl. Da ist z. B. der Graf Krastinik, der Bleibtreu [lies: Leonhart] verteidigt – das ist bloß eine Maske von ihm selbst. Und der Maler Rother mit seiner Liebesgeschichte – das ist auch Bleibtreu.

RICHTER. Einer kann nicht mit Dreien identisch sein. Also fällt die Identität mit »Leonhart« fort. Auch liegt jetzt die Vermuthung nahe, daß, wie es bei »Lämmerschreyer« schon bewiesen wurde, auch bei allen andern Figuren *mehrere* Personen Modell standen. Ist dem so?

ZEUGE. Ja. Aber die ursprünglich gemeinte Figur ist trotzdem erkennbar.

RICHTER. D. h. nach Ihrer subjectiven Anschauung. Die Gerichte sind doch nicht dazu da, um unbeweisbare Überzeugungen zu untersuchen. – Können nicht zu der Figur »Feichseler« (der Name »Leixner« kling doch eigentlich ⟨ander⟩ ganz anders) auch *Mehrere* Modell gesessen haben?

ZEUGE. ⟨und KLÄGER (eilig⟩ Nein.

RICHTER. Beweis?

ZEUGE. Ja, mein Gott, weil .. (er stockt)

Richter. Paßt denn *Alles* dort Gesagte nur auf Leixner?
Zeuge. Ja.
Richter. Sonderbar! Sind Sie 36 Jahr alt?
Kläger. Nein, 45.
Richter. Da stimmt also schon nicht.
Kläger. Das ist eine absichtliche Finte.

Richter. So. Ist das die *einzige*?
Kläger (ahnungslos) Ja.

Richter. Wirklich? Also all die andern Sachen *passen* auf Sie?! Und *nur* auf Sie?
Kläger (giebt eine verwirrte Antwort.)

Richter. Das ist unklar. Ich wiederhole: Wenn alle andern Sachen *keine* Finten sind, um die Spur abzulenken, ⟨warum⟩ dann sind also, Ihrer eignen Aussage nach, die *andern* von »Feichseler« behaupteten Dinge *auf kein andres Modell* passend, wie doch in den Fällen »Leonhart« und »Lämmerschreyer« jetzt feststeht?!
Kläger (weiß nicht, was er antworten soll, und verwirrt sich.)

Richter. Das ist sonderbar. In allen andern Fällen hat der Angeklagte die Figur dadurch verwischt, daß er von *Andern* Motive entnahm, und nur beim Kläger ist das *nicht* geschehn? Das ist unwahrscheinlich oder .. zeugt von merkwürdiger Sicherheit Bleibtreus in diesem Fall. Alles ein Räthsel. Doch ⟨Sie spr⟩ die Klageschrift spricht ja ausdrücklich von »zugetragenem Klatsch«. Angeklagter, geben Sie der Wahrheit die Ehre: Haben Sie diese Dinge rein aus Ihrer Phantasie erfunden? – Sie schweigen. Es ist wahr, daß die Antwort Sie in jedem Falle compromittirt. Haben Sie's erfunden, so ⟨ist⟩ nehmen Sie die dichterische Licenz in Anspruch, aber es ist nicht hübsch von Ihnen. Haben Sie's *nicht* erfunden, so zeugt das in gewissem Sinne *auch* gegen Sie. Geben Sie in diesem Dilemma der Wahrheit die Ehre: Fußten Sie auf bestimmtem »Klatsch«!?
Angeklagter. Ja.
Richter. Also ists heraus. Wollen Sie den Wahrheitsbeweis antreten?

Angeklagter (bitter.) Den Wahrheitsbeweis! Wie kann ich das! *Kann* man gewisse Dinge beweisen!
Richter. Sie kennen den Kläger absolut nicht?

Angeklagter. Habe ihn nie gesehn. […] Ich *brauchte* in der Anlage des Romans die Figur eines Moralheuchlers und nur deswegen entstand diese Figur.

Richter. Das kann künstlerisch als Vertheidigung gelten. Doch der animus injurandi stammt bei edler gearteten Naturen stets nur aus dem Motiv der Wiedervergeltung – ⟨unter⟩ d.h. einer etwaigen *gerechten* Rache für *ungerechte* ……

ANGEKL. (bitter) Sehr wahr!
RICHTER. Aha! Nun behauptet aber die Klageschrift, Leixner habe Ihnen nie was zu Leide gethan?
ANGEKL. Das ist nicht wahr!
KLÄGER. Ja, meine Recensionen!
ANGEKL. Das ist nicht wahr!

ARNE GRAFE

»GLÜCKAUF, DU BÖHMISCHE AMSEL!«[1]

René Maria Rilke: Briefe an Richard Zoozmann aus dem Jahre 1896[2]

Rilkes Korrespondenz mit dem Schriftsteller Richard Zoozmann – sofern überliefert – blieb auf das Jahr 1896 beschränkt.[3] Im Vergleich zu anderen Schriftwechseln des Prager Dichters ein relativ kurzer Zeitraum und dennoch, bezogen auf Rilkes künstlerische Anfänge, ein entscheidender.[4] Die vorliegenden elf Briefe Rilkes an Zoozmann stellen zwar ebenfalls nur ein »Einzelerlebnis in der Vielfalt der Geschäftigkeiten dar, die Kopf und Herz des jungen Mannes erfüllten und seine Feder ständig in Bewegung setzten«,[5] dennoch handelt es sich keineswegs um einen nachrangigen

[1] Zum Zitat vgl. Anm. 41.

[2] Für die Einladung ins Rilke-Archiv Gernsbach (RAG), wo ich Fotokopien der Originalbriefe einsehen durfte, danke ich herzlich Hella und Christoph Sieber-Rilke. Sie stellten mir vertrauensvoll, zuvorkommend und jederzeit hilfsbereit das notwendige Archivmaterial zur Verfügung und gaben mir die Genehmigung zum Abdruck der vorliegenden Briefe. Einen Großteil der Vorarbeiten und Recherchen zu diesem Beitrag konnte ich während eines Forschungsaufenthalts in den USA, im November/Dezember 2008, erledigen. Die Möglichkeit, an der University of Kansas über Rilke forschen zu können, verdanke ich – auf deutscher Seite – Prof. Dr. Walter Erhart (Universität Bielefeld) und der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld sowie – auf amerikanischer Seite – Prof. Dr. Frank Baron (The Max Kade Center for German-American Studies, Lawrence, KS), dem Department of Germanic Languages and Literatures der University of Kansas und allen Mitarbeitern der Kenneth Spencer Research Library (The University of Kansas Libraries). Wichtige Hinweise und Informationen zu den Briefen erhielt ich außerdem von Prof. Dr. August Stahl (Merzig), Dr. Karen Cook (Kenneth Spencer Research Library, Lawrence, KS) und Dr. Franziska Kolp (Schweizerisches Literaturarchiv SLA, Bern). Ohne die Unterstützung der genannten Personen und Institutionen wäre dieser Beitrag undenkbar gewesen. Nicht zuletzt danke ich Katja Keinert und meiner Familie.

[3] Mitgeteilt werden hier die bislang größtenteils unveröffentlichten Briefe von Rilke an Richard Zoozmann. Die Gegenbriefe konnten nicht ermittelt werden.

[4] Vgl. dazu vor allem die von Richard von Mises zwischen 1944 und 1946 herausgegebene, dreibändige Reihe *Rainer Maria Rilke im Jahre 1896* und darin insbesondere den dritten Band *Rainer Maria Rilke. Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896* (New York 1946; im folgenden zitiert als BVP).

[5] BVP, a.a.O., S. 9.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-003 | CC BY-NC-ND 4.0

Briefkontakt. Im Gegenteil: wesentliche Schritte und Zeugnisse aus der frühen Schaffensperiode des Dichters werden in den Briefen behandelt. Dabei steht Rilkes Bestreben, seine schriftstellerischen Arbeiten zu veröffentlichen und durch publizistische Tätigkeiten im literarischen Feld bekannt zu werden, durchgängig im Vordergrund. Zudem wird Rilkes bereits früh einsetzende Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst deutlich, wenn er von Ausstellungsbesuchen im nahe gelegenen Dresden berichtet.[6] Zusammen mit den – im Vergleich zum gesamten Briefwerk Rilkes – wenigen überhaupt veröffentlichten Briefen des Dichters aus dem Jahr 1896 vermitteln die Briefe an Zoozmann in hervorragender Weise das »Bild der Übergangszeit«, das sich damals in Rilkes Leben abzeichnete, als er den Weg »aus der Enge ins Freie« einschlug.[7]

Rilkes Briefpartner, der Schriftsteller und Redakteur[8] Richard (Hugo Max) Zoozmann (geboren 1863 in Berlin; gestorben 1934 in Herrenalb/Schwarzwald), wurde einer breiteren Öffentlichkeit vor allem durch seine Übersetzungen und als Herausgeber von Anthologien und Sammlungen bekannt.[9] Eigene Werke publizierte Zoozmann in allen drei Hauptgattungen.[10] »Seine Gedichte – humoristisch oder oft im ironisch-melancholischen Heine-Ton, Schauerballaden, aber auch klassizistische Lyrik in der Nachfolge Geibels – wurden zu Ende des 19 Jh. viel gelesen.«[11] Mit der Zeit

[6] Vgl. Rilke an Richard Zoozmann, 20. August 1896, hier: Nr. 6.

[7] BVP, a.a.O., S. 9. Daß gerade diese bislang von der Rilke-Forschung noch wenig beachtete »Übergangszeit« nun verstärkt untersucht wird, zeigen verschiedene Publikationen zum »jungen Rilke«, die in den letzten Jahren erschienen sind: Sascha Löwenstein, Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906), Würzburg 2003 (Epistemata – Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft; 488); Rainer Maria Rilke, Silberne Schlangen. Die frühen Erzählungen aus dem Nachlaß, hrsg. v. Rilke-Archiv in Zus.arb. mit Hella Sieber-Rilke, bes. durch August Stahl, Frankfurt/M., Leipzig 2004; George C. Schoolfield, Young Rilke and His Time, Rochester 2008 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture; 31).

[8] In den Jahren 1890/91 gab Zoozmann zusammen mit Ludwig Jacobowski die *Berliner Monatshefte für Kritik und moderne Dichtung* unter den Titel *Der Zeitgenosse* heraus. Er hatte die Zeitschrift im Oktober 1890 mitbegründet. Innerhalb des Herausgeberteams der Zeitschrift war er zuständig für die Redaktion der poetischen Texte, während Ludwig Jacobowski die prosaischen und Carl Bleibtreu die dramatischen Texte verantworteten (vgl. Auftakt zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Briefe aus dem Nachlaß von Ludwig Jacobowski, 2 Bde., Heidelberg 1974 [im folgenden zitiert als: Auftakt zur Literatur des 20. Jh., Bd. I/II], Bd. II.: Einführung, Kommentar und Bibliographie v. Fred B. Stern, S. 89-90).

[9] Vgl. Literatur-Lexikon, hrsg. v. Walther Killy, unter Mitarb. v. Hans Fromm u.a., beratende Mitw. u. Bildkonzeption Helmut Kindler, Bd. 12: Vas-Z, Gütersloh 1992, S. 522.

[10] Vgl. Richard Zoozmann, in: Deutscher Litteratur Kalender auf das Jahr 1896, hrsg. v. Joseph Kürschner, Leipzig 1896, Sp. 1464.

[11] Literatur-Lexikon, a.a.O., S. 522.



Richard Zoozmann, um 1896
Photographie (in: Zoozmann, Ausgewählte Gedichte)

verblasste sein Name jedoch immer mehr, so dass sein Werk heutzutage kaum noch geläufig sein dürfte.

Wie aus den hier mitgeteilten Briefen hervorgeht, gehörte Richard Zoozmann zweifellos zu den ersten Befürwortern und Förderern von Rilkes Dichtung. Der Impuls, sich an ihn zu wenden, war Rilkes Intention geschuldet, nach der Veröffentlichung von *Larenopfer*[12] den »Gesichtskreis« von Prag aus in Richtung Deutschland, insbesondere in Richtung Berlin, zu erweitern.[13] Gleichzeitig war Rilke auf der Suche nach einem geeigneten Verleger für seine neu entstandenen Gedichte. In beiden Fällen schien ihm Zoozmann der richtige Ansprechpartner zu sein, weil dieser durch diverse Publikationen eigener Werke in Deutschland bereits über entsprechende Verlagskontakte verfügte und – wie zur selben Zeit andere Briefpartner Rilkes[14] – in den literarischen Zirkeln der Hauptstadt aktiv war. Und obwohl Zoozmann im Gegensatz zu Schriftstellerkollegen wie Hans Benzmann und Ludwig Jacobowski Rilkes Arbeiten nie öffentlich besprochen hat[15] und auch keinen Beitrag für das von Rilke und Bodo Wildberg herausgegebene *Wegwarten*-Heft lieferte, wie zum Beispiel Christian Morgenstern,[16] war er es, der letztendlich dafür sorgte, dass Rilkes dritte

[12] Rilkes zweiter Gedichtband *Larenopfer* (René Maria Rilke, Prag: Verlag von H. Dominicus [Th. Gruss] 1896), erschienen zu Weihnachten 1895 (vgl. Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, bes. durch Ernst Zinn, Frankfurt/M. 1987 [insel taschenbuch 1001-1006] [im folgenden zitiert als: SW I-VI]; hier: SW I, S. 831). Die Gedichte beschreiben ein Panorama von Rilkes Heimatstadt Prag und huldigen zugleich der böhmischen Landschaft (vgl. Mit Rilke durch das alte Prag. Ein historischer Spaziergang. Mit zeitgenössischen Fotografien zu Rilkes ›Larenopfer‹, hrsg. v. Hartmut Binder, Frankfurt/M., Leipzig 1994; auch SW I, a.a.O., S. 7-69).

[13] Vgl. Rilke an Ludwig Jacobowski, 14. Juli 1896, in: Auftakt zur Literatur des 20. Jh., a.a.O., Bd. I, S. 189; Rilke an Richard Zoozmann, 29. Juli 1896, hier Nr. 3; Jutta Heinz, Die frühen Gedichtsammlungen, in: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Manfred Engel unter Mitarb. v. Dorothea Lauterbach, Stuttgart, Weimar 2004, S. 182-210, hier: S. 192-193.

[14] Zu nennen sind in diesem Zusammenhang beispielsweise die damals in Berlin tätigen Literaten Theodor Fontane (1819-1898), Hans Benzmann (1869-1926), Ludwig Jacobowski (1868-1900) sowie Christian Morgenstern (1871-1914).

[15] Zu den Rilke-Rezensionen von Benzmann und Jacobowski vgl. Henry F. Fullenwider, Rilke and his Reviewers, an annotated bibliopgraphy, Lawrence 1978 (University of Kansas Publications; Library Series; 41) und Auftakt zur Literatur des 20. Jh., a.a.O., Bd. II, S. 111.

[16] In dem von Rilke und dem damals in Dresden lebenden Schriftsteller Bodo Wildberg (eigentlich: Harry Louis von Dickinson-Wildberg; 1862-1942) gemeinsam herausgegebenen Heft *Wegwarten (III)* (Deutsch-moderne Dichtungen, München, Dresden, Wegwarten-Verlag [29. Oktober] 1896) ist Christian Morgenstern mit drei Gedichten vertreten, Hans Benzmann mit zwei und Ludwig Jacobowski ebenfalls mit drei Gedichten (vgl. das Inhalts-Verzeichnis in: SW VI, a.a.O., S. 1337).

Lyriksammlung *Traumgekrönt*[17] überhaupt erst gedruckt werden konnte. Zoozmann steuerte, »um das Erscheinen der wirklich guten Sache zu ermöglichen«,[18] finanziell bei und gab ihm zusätzlich Ratschläge bei der Zusammenstellung und Auswahl der Gedichte. Schließlich gelang es ihm sogar, Rilke davon zu überzeugen, sein »große[s] Manuscript«[19] zu kürzen und – obwohl sich der 20jährige Dichter mehrfach dagegen ausgesprochen hatte – es dem Leipziger Druckkostenverlag P. Friesenhahn vorzulegen.

Die in den Briefen ausdrücklich und bis zuletzt verhandelte Publikationsgeschichte von *Traumgekrönt* fand im September 1896 schließlich einen günstigen Ausgang, als Rilke vermelden konnte: »dank Ihrer überaus liebwerten Bemühungen ist nun mit Herrn Friesenhahn der Vertrag perfekt geworden.«[20] Drei Monate später lagen Rilke die ersten Exemplare seiner »Neuen Gedichte« vor.[21] Der Gedichtband *Traumgekrönt* ist Richard Zoozmann »in treuer Verehrung« zugeeignet.[22]

ZUR EDITION

Am Sonnabend, 25. November 1916, wurden unter der Nummer 296 im Berliner Antiquariat Paul Graupe »Elf eigenhändige Briefe und eine Karte des Dichters Rainer Maria Rilke an den Schriftsteller R. … Z. … a. d. J. 1896« versteigert.[23] Dem Katalogtext zufolge handelte es sich dabei um die Originale der hier mitgeteilten Briefe. Wer seinerzeit den Zuschlag für das Konvolut erhalten hat, konnte nicht ermittelt werden – die Originalbriefe sind seitdem verschollen.

[17] René Maria Rilke, Traumgekrönt. Neue Gedichte, Bd. 1, Leipzig 1897 (im folgenden zitiert als: Traumgekrönt ED); wiederabgedruckt in SW I, a.a.O., S. 71-98.

[18] Vgl. Anm. 91.

[19] Rilke an Richard Zoozmann, 5. September 1896, hier Nr. 7.

[20] Rilke an Richard Zoozmann, 25. September 1896, hier Nr. 11.

[21] Rilkes Gedichtband *Traumgekrönt* erschien bereits im Dezember 1896, obwohl im Impressum – wie häufig üblich – das Folgejahr 1897 als Escheinungsdatum eingetragen ist. Vorliegende Widmungsexemplare aus dem Jahr 1896, wie jene an Christian Morgenstern und Karl Kraus, belegen das (vgl. Anm. 66).

[22] Vgl. Anm. 76.

[23] Paul Graupe, [Auktionskatalog:] Altes und Neues aus verschiedenem Besitz. Auktion III, Versteigerung in Berlin am 25. November 1916, Hildburghausen, o. J. [1916], Nr. 296, S. 32. Die Angabe im Auktionskatalog »Elf eigenhändige Briefe und eine Postkarte« ist möglicherweise mißverständlich, da es sich bei dem Konvolut wohl insgesamt um lediglich elf (nicht zwölf) Schriftstücke gehandelt hat (vgl. Anm. 25). Vgl. dazu auch: Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes, 2., neu durchges. u. erg. Aufl., Leipzig 1996 (im folgenden zitiert als: Rilke-Chronik), S. 545.

Im Rilke-Archiv Gernsbach konnten jetzt Fotokopien der Briefe Rilkes an Zoozmann ausfindig gemacht werden.[24] Alle hier mitgeteilten Dokumente sind anhand dieser Vorlage ungekürzt und wortgetreu wiedergegeben. Auch in Orthographie und Zeichensetzung folgt die Textfassung der Vorlage. Sprachliche Eigenarten blieben unangetastet, wenige offenkundige Schreibversehen wurden stillschweigend berichtigt. Unterschiedlich verwendete Schreibweisen (zum Beispiel »Scene« / »Szene«) wurden beibehalten. Die von Rilke teilweise mit einem Längenstrich über dem entsprechenden Buchstaben gekennzeichnete Abkürzung einer Konsonantenverdopplung wurde in allen Fällen aufgelöst. Unterstrichene Wörter sind kursiv wiedergegeben.

Zusätzlich zu den Fotokopien der Originalbriefe existiert eine maschinenschriftliche Abschrift,[25] die in der Henry Sagan Rilke-Collection[26] aufbewahrt wird. Die Abfolge der Briefe, wie sie die Abschrift aufweist, wurde im vorliegenden Beitrag leicht verändert, um der tatsächlichen Chronologie der Schriftstücke gerecht zu werden. Die Umstellungen der Briefe gegenüber dem Typoskript sind jeweils angemerkt.

Nur zwei der hier wiedergegebenen Briefe (Nr. 1 und Nr. 11) sind bereits publiziert. Sie erschienen 1939 in der von Rilkes Tochter und Ihrem Ehemann herausgegeben Briefsammlung für die Jahre 1892 bis 1904.[27]

[24] Zur Herkunft der Fotokopien ist auf einer Karteikarte des RAG lediglich vermerkt, daß Thankmar von Münchhausen (1893-1979) diese – vermutlich in den 1930er Jahren – dem damals noch von der Tochter des Dichters und ihrem Ehemann geleiteten Rilke-Archiv (Weimar) zur Verfügung gestellt hatte.

[25] Das Typoskript trägt die Überschrift »Rainer Maria Rilke: Briefe an R. Zoozmann. – « und umfaßt sieben Seiten. Im Katalog der Kenneth Spencer Research Library trägt es die Signatur »Rilke 34.11.1«. Die Abschrift führt insgesamt elf Nummern auf, wobei nicht zwischen Art der Vorlage, Brief oder Postkarte, unterschieden worden ist. Zudem fehlen im Typoskript sämtliche Ortsangaben und Signaturen der Briefe und die Datumsangaben sind lediglich numerisch angegeben. Eine weitere (wohl identische) Abschrift der Briefe Rilkes an Richard Zoozmann ist in der Rilke-Sammlung Richard von Mises enthalten (vgl. Katalog der Rilke-Sammlung Richard von Mises, bearb. u. hrsg. v. Paul Obermüller u. Herbert Steiner unter Mitarb. v. Ernst Zinn, Frankfurt/M. 1966, S. 133 [Nr. 545]).

[26] Die Rilke-Collection des amerikanischen Sammlers Dr. Henry (Heinrich) Sagan (1890-1962) ging 1963 bis auf wenige Originalmanuskripte und Briefe Rilkes in den Besitz der Kenneth Spencer Research Library (Dept. of Special Collections, University of Kansas Libraries) über. Neben der von Richard von Mises angelegten Rilke-Collection (Houghton Library, Harvard College Library) gilt sie als die zweitgrößte Sammlung dieser Art, die sich in den USA in öffentlicher Hand befindet (vgl. Klaus W. Jonas, Rainer Maria Rilke in Amerika, in: Die Tat vom 14. November 1975, S. 38; Ilsedore B. u. Klaus W. Jonas, From Muzot to Harvard: The Odyssey of Rainer Maria Rilke's Manuscripts, in: Jahrbuch für Amerikastudien 9, 1964, S. 129-144).

[27] Vgl. Rainer Maria Rilke, Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904, hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig 1939 (im folgenden zitiert als: Briefe 1892-1904), S. 12-13 (Nr. 6) u. S. 25-26 (Nr. 12).

DIE BRIEFE

Nr. 1

Prag II. Wassergasse 15^B I[28]
1./II 96.[29]

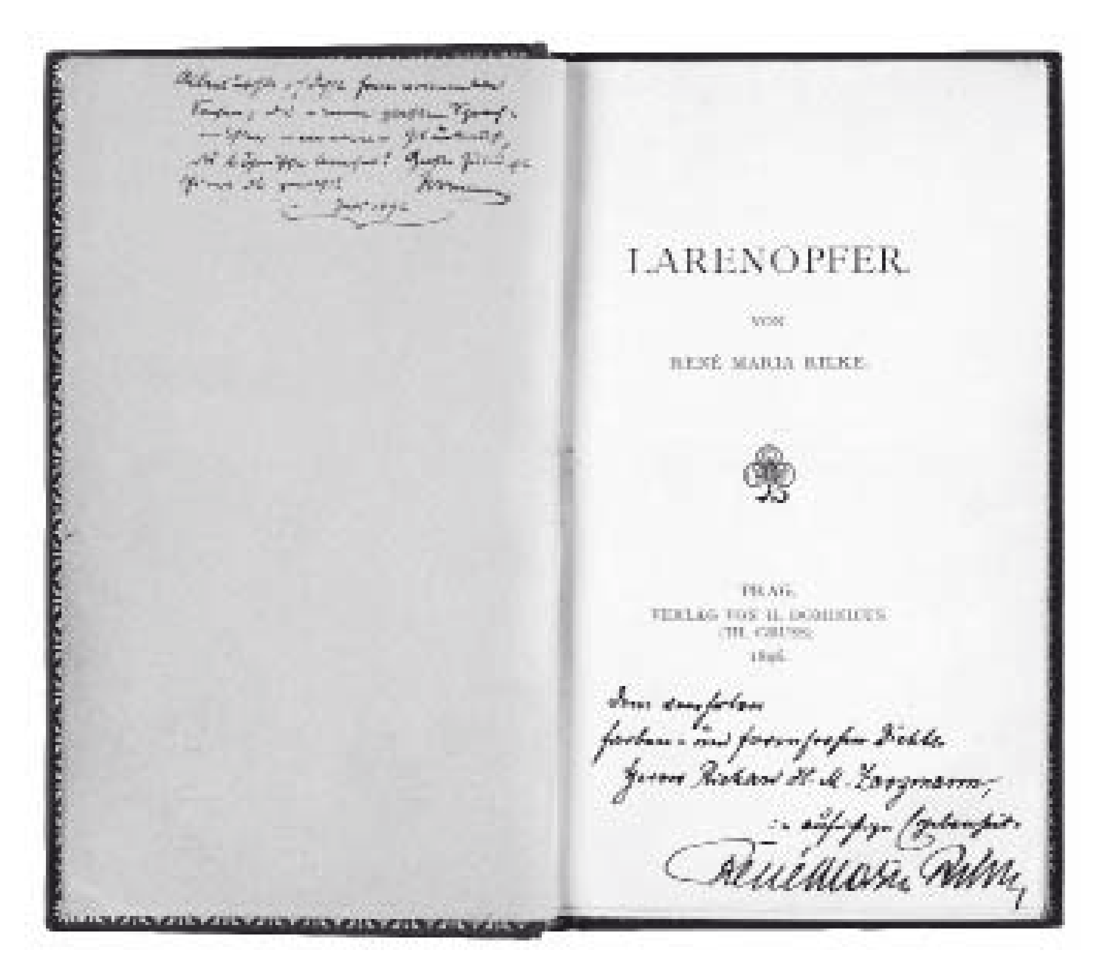
Hochwerter Herr
allen Dank für Ihre gütigen Zeilen. Es gereicht mir zur Freude, dass Idee und Inhalt der »Wegwarten« Sie befriedigt haben![30] – Mit dem Vertrieb derselben ist das freilich auch hier eine eigene Sache. – Ich habe eine gewisse Anzahl von Exemplaren an Volks- und Handwerkervereine, an Buchhändler, an Spitäler etc. gesandt und habe in verschiedenen Lokalen die »Wegwarten« aufliegen lassen.[31] Ob sie wirklich unters »Volk« kommen – wer weiß?

[28] Adresse der Wohnung von Rilkes Tante (Schwester des Vaters) Gabriele von Kutschera-Woborsky (1836-1909). Rilke lebte dort seit Herbst 1892 – nach der Trennung seiner Eltern – in einem Zimmer zum Hof (vgl. Mit Rilke durch das alte Prag, a.a.O., S. 39).

[29] Die Orts- und Datumsangabe sind in der Vorlage dem Brieftext nachgestellt.

[30] Ähnlich wie sein Vorbild Karl Henckell (1864-1929), Hannoverscher Dichter im Zürcher Exil und Herausgeber der *Sonnenblumen*, einer *Blütenlese der Lyrik aller Völker*, wollte Rilke mit seinen im Selbstverlag publizierten *Wegwarten* ebenfalls »Dichtung unter das Volk bringen« (Peter Demetz, René Rilkes Prager Jahre, Düsseldorf 1963, S. 57; vgl. zudem Rilkes Besprechung von Karl Henckells *Sonnenblumen*, in: SW V, a.a.O., S. 300). Rilke bezeichnete seine *Wegwarten* daher auch als »Volks-Gratis-Unternehmen« (An Láska van Oestéren, 16. März 1896, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an Baronesse von Oe, hrsg. v. Richard von Mises, New York 1945 [Rainer Maria Rilke im Jahre 1896; Bd. II] [im folgenden zitiert als: LvO], S. 18 [Nr. 2]) oder als *Lieder dem Volke geschenkt* – so der Untertitel des ersten *Wegwarten*-Heftes (SW III, a.a.O., S. 111). Rilkes Idee war es zunächst, die *Wegwarten* nicht nur besonders günstig auf den Markt zu bringen, sondern die Hefte zu verschenken. Programmatisch merkte er dazu an: »… Ihr gebt eure Werke in billigen Ausgaben. – Ihr erleichtert dadurch den Reichen das Kaufen; den Armen helft ihr nicht. Den Armen ist alles zu teuer. Und wenn es zwei Kreuzer sind, und die Frage heißt: Buch oder Brot? Brot werden sie wählen; wollt ihr's verargen? Wollt ihr also Allen geben, – so gebt!« (SW III, a.a.O., S. 112). Inhaltlich sollten die *Wegwarten* »jedes Gebiet« literarischer Produktion abdecken: »Lied, Skizze, Novelle, Drama und Psycho-Drama in abwechselnder Reihenfolge.« (René Maria Rilke, Wegwarten. Lieder, dem Volke geschenkt, Prag 1896, S. 4). Als Rilke zusammen mit Bodo Wildberg im Frühjahr 1896 die Gründung eines intimen Schriftstellerbundes beschloß, den er als »Bund der wahrhaft Modernen« (An Bodo Wildberg, 7. März 1896, in: Briefe 1892-1904, a.a.O., S. 18 [Nr. 9]) oder als Bund »moderner Fantasiekünstler« (An Láska van Oestéren, 6. Mai 1896, in: LvO, a.a.O., S. 30 [Nr. 4]) betitelte, wurden die *Wegwarten* zum Vereinsorgan ernannt (vgl. ebd., S. 31). Insgesamt gab Rilke drei Hefte heraus, – das letzte gemeinsam mit Bodo Wildberg (vgl. Anm. 16): 1) Wegwarten. Lieder, dem Volke geschenkt, Prag [2. Januar] 1896; 2) »Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens …«. Scene. Wegwarten II, Prag [1. April] 1896; 3) Wegwarten (III). Deutsch-moderne Dichtungen, München; Dresden [29. Oktober] 1896 (vgl. Rilke-Bibliographie, bearb. v. Fritz Adolf Hünich, 1. Tl.: Das Werk des Lebenden [mehr nicht erschienen], Leipzig 1935, S. 15-16).

[31] In Bezug auf die eigenwilligen Distributionsbedingungen der Zeitschrift ergänzt Peter Demetz: »Zeitgenossen erinnern sich, daß er [Rilke] im schwarzen Habit eines Abbés mit lan-



Exemplar mit Widmung Rilkes und Eintrag von R. Zoozmann
Sammlung Ouwehand, Schweizerisches Literaturarchiv Bern

Meine Verhältnisse sind nicht darnach, um eine so große Auflage herstellen zu lassen.[32] Und paar hundert Heftchen versickern schier spur-

gen lockigen Haaren an einem der verkehrsreichen Punkte Prags in der Nähe des Tschechischen Nationaltheaters, die ›Wegwarten‹ eigenhändig an die Vorübergehenden verteilte.« (Demetz, a.a.O., S. 58; vgl. dazu auch Carl Sieber, René Rilke. Die Jugend Rainer Maria Rilkes, Leipzig o. J. [1932], S. 130).

[32] Rilke, seit dem Wintersemester 1895 als Student an der Deutschen Carl-Ferdinands-Universität in Prag eingeschrieben, konnte damals vom Ertrag seiner Arbeit als freier Schriftsteller nicht leben. Seinen Unterhalt bestritt er aus einem Stipendium von 200 Gulden pro Monat, das ihm sein Onkel (Bruder des Vaters) Jaroslav Rilke Ritter von Rüliken (1833-1892) im Hinblick auf ein zukünftig zu absolvierendes Jurastudium gewährte (vgl. Sieber, a.a.O., S. 112). Nach dem Tod des Onkels übernahmen dessen Töchter Paula und Irene noch zehn Jahre lang die Finanzierung von Rilkes Studien, obwohl letztlich kein akademischer Abschluß daraus hervor ging. Von den Mitteln, die ihm durch die familiäre Unterstützung zur Verfügung standen, trug Rilke auch die Kosten, die im Zusammenhang mit seinen ersten Veröffentlichungen entstanden.

los.[33] – Ich rechne darauf, dass der Zufall hier und da doch ein Heftchen unter das eigentliche Volk und in eine einsame Stube trägt, wo die schlichten Lieder ein wenig Licht und Freude wecken dürfen.[34]

Gestatten Sie, dass ich, da Sie sich für »Larenopfer« interessieren, ein Exemplar dieses allenthalben sehr beifällig aufgenommenen Werkes Ihnen überreiche.[35] Möge es Ihnen ein Beweis meiner Verehrung sein.

Und wenn es nicht allzu unbescheiden ist, die Bitte auszusprechen: vielleicht sagen Sie in einer Ihnen zugebote stehenden Zeitschrift paar Worte drüber? Ihr maßgebendes Urtheil hat großen Wert für mich.[36]

Genehmigen Sie aufs Neu die Versicherung meiner größten Verehrung und Ergebenheit:

René Maria Rilke[37]

Nr. 2

Prag II. Wassergasse 15B I. / 9./II 96.[38]

Hochwertester Meister,[39]
die Anerkennung, die Sie mir gelegentlich Ueberreichung der »Episoden«,[40] jener mächtigen, eigenartigen Bilder, aussprachen, erfüllt mich mit hohem

[33] Das erste Heft der *Wegwarten* war in einer Auflage von nur 300 Exemplaren erschienen (vgl. Hünich, a.a.O., S. 15).

[34] Zu dieser Aussage vgl. Rilkes Besprechung von Karl Henckells *Sonnenblumen* (SW V, a.a.O., S. 300).

[35] Das Exemplar von *Larenopfer* aus dem ehemaligen Besitz von Richard Zoozmann befindet sich heute in der Rilke-Sammlung von Cornelius Ouwehand, die nunmehr zum Bestand des Schweizerischen Literaturarchivs in Bern gehört. Der Band enthält auf dem Titelblatt die Widmung: »Dem verehrten farben- und formfrohen Dichter Herrn Richard H. M. Zoozmann, in aufrichtiger Ergebenheit: René Maria Rilke.« (Katalog der Rilke-Sammlung Cornelius Ouwehand, erarb. u. zus.gest. v. Prof. Cornelius Ouwehand, 2., erg. Aufl., hrsg. v. Schweizerischen Literaturarchiv, Bern 1998, Nr. 2, S. 80); vgl. hier die Abb. auf S. 55. Zur öffentlichen Aufnahme des Bandes vgl. Anm. 45.

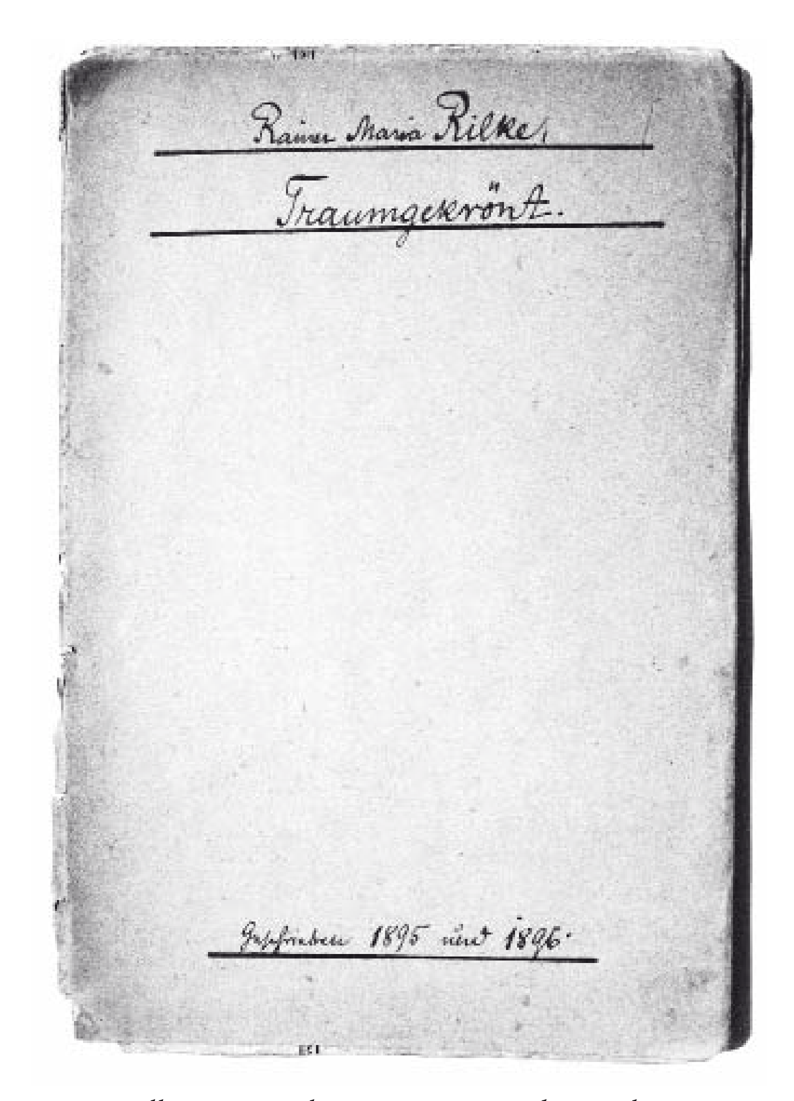
[36] Eine Rezension Richard Zoozmanns von *Larenopfer* ist nicht überliefert.

[37] Der Vorname René war Rilkes erster Taufname, den er erst im Sommer 1897 in Rainer veränderte (vgl. BVP, a.a.O., S. 9).

[38] Die Orts- und Datumsangabe sind in der Vorlage dem Brieftext nachgestellt.

[39] Dieser Anredeform bediente sich Rilke anfangs diversen Schriftstellerkollegen gegenüber, – so etwa in seinen Briefen an Richard Dehmel, Ludwig Ganghofer, Stefan George, Rudolf Christoph Jenny etc. (vgl. BVP, a.a.O., S. 10). Mit Beginn des Jahres 1898 unterließ Rilke allerdings die Benutzung des Wortes »Meister« bei der schriftlichen Anrede. Lediglich seine Briefe an den französischen Bildhauer Auguste Rodin begannen noch derart: »Honoré Maître« / »Verehrter Meister« oder »Mon cher Maître« / »Mein lieber Meister« (vgl. Rainer Maria Rilke – Auguste Rodin. Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin, mit Abb., hrsg v. Rätus Luck, Frankfurt/M., Leipzig 2001).

[40] Richard Zoozmann, Episoden. Moderne Dichtungen, Berlin 1892.



Rilke, Traumgekrönt (1897), Handexemplar
eigenhändig beschrifteter Umschlag, Rilke-Archiv Gernsbach

Stolze und freudigem Muthe. Ich danke Ihnen für die prächtige Gabe, und es gereicht mir zur Ehre, dass Sie meine »Larenopfer« einer solchen Erwiderung für wert gehalten haben![41]

Bewahren Sie mir, verehrter Meister, Ihr Wohlmeinen, das mir ein schöner Lohn ist für meine große aufrichtige Verehrung:

René Maria Rilke

[41] In das von Rilke erhaltene Widmungsexemplar von *Larenopfer* hat Zoozmann auf der Innenseite des Originalumschlags folgende Notiz eingetragen: »Allerliebste, höchst formvollendete Sachen, die einen großen Sprachmeister verraten – Glückauf, du böhmische Amsel! Große Zukunft scheint dir gewiß! Zoozmann Juli 1896« (Katalog der Rilke-Sammlung Cornelius Ouwehand, a.a.O., Nr. 2, S. 80); vgl. hier die Abb. auf S. 55.

Nr. 3

RENÉ MARIA RILKE[42]
Z. Z. Prag-*Weinberge*
»*Villa Gröbe*«
29. Juli 1896

Hochverehrter Meister,
die Anerkennung, welche Sie meinen »Larenopfern« durch Urtheil und Uebersendung der mächtigen »Episoden« widmeten, habe ich als Freude und Auszeichnung empfunden.

Ich komme heute mit der ergebenen Bitte, Ihnen, Meister, als kleines Zeichen meiner verehrungsvollen Ergebenheit meine »Neuen Gedichte«, welche ich für den Weihnachtsmarkt vorbereite, widmen zu dürfen.[43]

Es sind Gedichte von größerem Gesichtskreise, nach weniger, maßgebender Männer, die in die Handschrift Einsicht genommen haben, – Urtheil – besser, als die »Larenopfer«.[44] – Und da der Erfolg der »Larenopfer«, wie ich aus zahlreichen Beurtheilungen ersehe, ein sehr günstiger ist, so darf ich im Stillen die Hoffnung hegen mit den neuen Gedichten keine unwürdige Gabe in Ihre Hände zu legen.[45] Die neuen Gedichte umfassen 4 Hauptabtheilungen. 1. Stimmungen, 2. Bilder, 3. Vom Weibe, 4. Visionen. –

[42] Wie die Vorlage zeigt, wurde der Namenszug dem Originalbriefbogen mit einem Stempel aufgeprägt.

[43] Über das zum Jahresende geplante Erscheinen seines neuen Gedichtbandes hatte Rilke bereits im Mai 1896 Láska van Oestéren informiert: »Auf den heutigen Weihnachtsmarkt dürfte ein umfangreiches Gedichtbuch kommen, das einen weiteren Stoffkreis hat als dies letzte Werkchen [Larenopfer]. Unter dem Titel ›Neue Gedichte‹.« (An Láska van Oestéren, 21. Mai 1896, in: LvO, a.a.O., S. 40 [Nr. 5]). Zur Widmung vgl. Anm. 76.

[44] Höchstwahrscheinlich spielte Rilke hierbei auf nicht überlieferte Stellungnahmen von Kollegen aus dem »Verein bildender Künstler« oder der »Concordia« (Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Prag) an, zwei Vereinigungen, denen Rilke damals als aktives Mitglied angehörte (vgl. Demetz, a.a.O., S. 67-75).

[45] Rilkes zweiter Gedichtband *Larenopfer* war von der Kritik größtenteils positiv aufgenommen worden. Kleinen Einwänden zum Trotz lobte man vor allem Rilkes Talent zur »Stimmungsmalerei« (vgl. Rilke and his Reviewers, a.a.O., S. 16-17). Karl Credner beispielsweise bemerkte zwar das noch epigonale an Rilkes Dichtung und verortete ihn gleichzeitig in der Einflußsphäre des naturalistischen Lyrikers Wilhelm Arent (1864-1913), stellte aber dennoch fest: »Es sind Schnitzel in Arents Art, aber empfundener, zum Teil wirklich vollendet.« (Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur, Kunst u. Sozialpolitik 12, 1896, Heft 5, S. 690). Hans Benzmann bescheinigte Rilke in Bezug auf *Larenopfer* insgesamt eine »frische, naïve Ursprünglichkeit« und konstatierte für die Zukunft des jungen Dichters: »Rilke verspricht ein Meister kleiner, eigenartiger, subtil gezeichneter Stimmungs- und Genrebilder zu werden. Auch Lieder werden ihm gelingen.« (Neuland. Monatsschrift für Politik, Wissenschaft, Litteratur u. Kunst 1, 1897, Bd. 1, S. 153.). Besonders positive Abschnitte »Aus den Urteilen über ›Larenopfer‹« erschienen später im Anzeigenteil von *Traumgekrönt* (vgl. Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 64).

Ich bitte Sie, diese ergebene Widmung gütigst annehmen zu wollen.

Sobald ich Ihre Bewilligung habe, überreiche ich Ihnen das Manuscript. Hat es Ihren Beifall, so darf ich hoffen, dass Sie mir bei der Wahl des Verlegers behilflich sein werden und dem Werk durch ein paar Empfehlungsworte die Wege ebnen werden.[46]

Ich hoffe, Sie betrachten diese Bitte nicht als Aufdringlichkeit und krönen das mir erwiesene Wohlwollen durch Annahme meiner Widmung.

Im Frühjahr habe ich Ihnen meinen Einakter »Jetzt [und] in der Stunde unseres Absterbens« als Drucksache gesandt.[47] Da aber die Möglichkeit des Verlustes vorliegt, wiederhole ich heute meine Sendung. Das kleine Drama geht in der ersten Hälfte August am hiesigen deutschen Volkstheater in Scene und ist auch für Leipzig, Berlin (Dir. Brahm),[48] und Paris (übersetzt) wahrscheinlich in Aussicht genommen.[49]

Möchte es Ihren Beifall finden! Ich erhoffe eine baldige Nachricht und eine solche, die imstande ist, mit Freude zu erfüllen Ihren aufrichtigen Verehrer.

René Maria Rilke

[46] Kurz zuvor hatte Rilke schon bei Hans Benzmann »um Rat« in dieser Angelegenheit gebeten: »[I]ch will eine größere Gedichtsammlung (ohngefähr im Umfange ihres prächtigen Buches) noch auf dem Weihnachtsmarkt bringen. Es sind moderne und bessere Gedichte als in den Larenopfern, besser schon deshalb, weil der Gesichtskreis ein größerer ist. – Auch die von Ihnen getadelten Fehler dürften seltener geworden sein. – Raten Sie mir einen rührigen Verlag. Wie wäre es mit Baumert und Ronge?« (An Hans Benzmann, [1896], in: Briefe 1892-1904, a.a.O., S. 23 [Nr. 11]; der Verlag Baumert & Ronge hatte seinen Sitz in Großenhain, Sachsen). Offenbar versuchte Rilke damals lange Zeit vergeblich, einen geeigneten Verlag zu finden, der sich bereit erklärte, seine Gedichte zu drucken, denn auch an Láska van Oestéren hatte er bereits geschrieben: »Verlegen werde ich das Buch, entweder in Wiesbaden oder in Zürich.« (An Láska van Oestéren, 21. Mai 1896, in: LvO, a.a.O., S. 40 [Nr. 5]).

[47] Gemeint ist das zweite Heft der *Wegwarten* (vgl. Anm. 30).

[48] Der Kritiker und Theaterleiter Otto Brahm (1856-1912), seit 1894 Direktor am »Deutschen Theater« in Berlin. Über Brahms Beteiligung an einer Aufführung von Rilkes Stück ist bisher nichts bekannt und eine weitere Inszenierung desselben ist nicht belegt. In einem Brief an Laská van Oestéren erwähnte Rilke lediglich die Schauspielgruppe: »Ich wäre eigentlich schon fort. Aber am 20 oder 25. d.M. kommt ›Das Leipziger Moderne Theater‹ herein gastieren. Und da sie auch etwas von mir aufführen werden, warte ich dieses Ensemble noch ab.« (An Láska van Oestéren, 6. Mai 1896, in: LvO, a.a.O., S. 34-35 [Nr. 4]).

[49] Auch Laská van Oestéren hatte Rilke über die Verbreitung seines Dramas in Frankreich bereits in Kenntnis gesetzt: »Uebrigens, vielleicht interessiert Sie das, hochverehrteste, gnädigste Baronesse, – wird ›Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens‹ auch ins französische übersetzt und in Paris verlegt; vielleicht auch an einem ›théâtre libre‹ gegeben. –« (An Láska van Oestéren, 6. Mai 1896, in: LvO, a.a.O., S. 35 [Nr. 4]). Über eine Umsetzung dieses Vorhabens ist nichts bekannt.

Nr. 4[50]

Stadt Weinberge bei Prag
Villa Gröbe.
5. August *1896*

Hochverehrter Meister,
ich eile im Augenblicke, da ich ihren w. Brief empfange, dank zu sagen für die gütige Gewährung der Widmung, die mich mit inniger Freude erfüllt. Ihr Schaffen ist in den weitesten Kreisen bekannt und Ihre Weise beliebt, so dass ich meine Widmung, die persönlicher, aufrichtiger Verehrung entspringt, vor dem Leser kaum noch zu rechtfertigen brauche.

Ich werde bei dem genannten Verlage P. Friesenhahn, Bendorf a/Rhein unter Berufung auf Sie, Meister, die Handschrift einreichen; dann werde ich Ihnen mehr und näheres zu wissen thun.[51]

Mein Einakter geht morgen in Scene.[52] Sie erhalten ein Exemplar sofort hernach.

Sie haben mich durch Ihre Gewährung wahrhaft beglückt, und ich bin stolz, meine Verehrung für Ihr Schaffen vor aller Welt zeigen zu dürfen![53]

Ihr dankbarst ergebener
René Maria Rilke

Nr. 5[54]

Stadt Weinberge bei Prag
»Villa Gröbe«
10. August 1896

Hochverehrter Meister,
heute nur die ergebenste Mitteilung, dass mein beiliegendes kleines Drama »Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens« bei der Erstaufführung (am

[50] Im Typoskipt: Nr. 5.

[51] Zoozmanns Vorschlag, Rilkes Gedichte bei P. Friesenhahn unterzubringen, lag nahe. Er selbst hatte bereits mehrere Gedichtbände dort verlegen lassen (vgl. Anm. 89 und Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 68 [Anzeigenteil]).

[52] In einer Ankündigung für das Stück hieß es: »Heute geht zum Vortheile der verdienstvollen Schauspielerin Frau Anna Wank des heimischen Autors René Maria Rilke einactiges Drama ›Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens…‹ […] in Scene.« Die zusätzlich geschaltete Anzeige lautete: »Deutsches Volks-Theater. Sommertheater Kgl. Weinberge, Heines Garten. Donnerstag, den 6. August 1896. Benefice für die Schauspielerin Frau Anna Wank. Novität! Zum ersten Male: Novität! Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens. Drama in 1 Act von René Maria Rieke [sic!].« (Bohemia vom 6. August 1896, Nr. 215, S. 7 u. S. 11; vgl. auch den nachfolgenden Brief).

[53] Gemeint ist Zoozmanns Zustimmung zur Widmung in *Traumgekrönt* (vgl. Anm. 76).

[54] Im Typoskript Nr. 6.

6. August d. J.) am hiesigen deutschen Volkstheater einen großen Erfolg hat erringen dürfen. Aus den Stimmen der Presse lege ich einiges bei.[55] –

Auf Ihr maßgebendes Urtheil bin ich neugierig; – vielleicht hat das Nachtstück Ihren Beifall, aber ich betone im Vorhinein, dass die Szene bei der Lecture einen viel herberen (fast brutalen) Eindruck macht, als bei der Aufführung.[56] –

Nächstens werde ich mir erlauben mehr zu schreiben. In aufrichtiger Verehrung und Ergebenheit:

René Maria Rilke

Nr. 6[57]

Stadt Weinberge »Villa Gröbe« bei Prag
20. August 1896

Hochverehrtester Meister,
10 Tage war ich in der schönen böhmisch-sächsischen Schweiz und habe die lieben altvertrauten Plätze, deren Tempelzauber Müh und Missmuth aus der Seele verbannt, wieder aufgesucht, habe in den Schluchten des mächtigen Elbsandsteingebirges den Bächen gelauscht und auf seinen Gipfeln Sonne getrunken.[58] Und in Dresden war ich, in der freundlichen, netten Kunststadt, habe die Gewerbeausstellung durchwandert, die Jahres-

[55] Die »Stimmen der Presse« fehlen in der Abschrift. Im Typoskipt ist am Ende des Brieftextes lediglich vermerkt »(Kritiken eingeklebt.)«. Rilke wird sehr wahrscheinlich die Besprechung von Alfred Klaar (1848-1927), dem Theater- und Kunstkritiker der *Bohemia*, beigefügt haben. In seiner Kritik äußerte Klaar die Meinung: »Als Talentprobe verdiente die Skizze die gute Aufnahme, die sie fand« (Bohemia vom 7. August 1896, Nr. 216, S. 7).

[56] Bereits die unmittelbaren Reaktionen auf das Schauspiel waren entsprechend ausgefallen: »Peinliche Noth, Todeskrankheit, Preisgebung und Blutschande drängen sich in den engen Rahmen seines Bildes« (*Bohemia*) – Rilke hätte mit seiner »Bearbeitung dieser düsteren Handlung, welche die Seele erschüttert« (*Prager Tagblatt*) ein »gehäuftes Elend mit verhängnisvollen Verwicklungen« (*Bohemia*) auf die Bühne gebracht (Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 67 [Anzeigenteil]; Klaar, a.a.O., S. 7). Den von Rilke hier vorgebrachten Eindruck bei der Lektüre bestätigt später auch Fritz Adolf Hünich, wenn er Rilkes Stück als eine »krasse Skizze denkbar düstersten Milieus« bezeichnet (Hünich, a.a.O., S. 16; vgl. dazu auch Sieber, a.a.O., S. 133-135).

[57] Im Typoskript Nr. 7.

[58] Am 10. August 1896, kurz nach der Premiere seines Dramas »*Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens…*«, reiste Rilke nach Obergrund bei Bodenbach an der Elbe, von wo aus er auch einen Ausflug nach Dresden unternahm (vgl. Rilke-Chronik, a.a.O., S. 48). Möglicherweise holte Rilke auf dieser Reise ein bereits für Mitte Mai geplantes Treffen mit dem in Dresden ansässigen Bodo Wildberg nach (vgl. Rilke an Bodo Wildberg, [1896], Briefe 1892-1904, a.a.O., S. 21 [Nr. 10]).

kunstausstellung bewundert und im Salon Arnold vor H. Baluscheks und M. Brandenburgs modernen Phantastereien den Kopf geschüttelt.[59]

Leider musste ich diese ziemlich monotone Thätigkeit fortsetzen, als ich heute früh in Prag angekommend [sic!], beiliegenden Brief Friesenhahns auf meinem Tische fand.[60] – Ich bin keineswegs imstande die genannte hohe Zahlung zu leisten und komme daher nochmals Ihren Rath erbitten, sehr geschätzter Herr Zoozmann.[61] – Wenn Sie es erlauben will ich Herrn Friesenhahn ersuchen, das Manuscript erst an Sie zu senden, damit Sie Sinn und Art desselben kennen lernen.

Es dürfte sich für diese Lieder gewiss noch ein anderer Verleger finden lassen? –

Meinen letzten Brief, welchem ich einen Zeitungsbericht über meines kleinen Dramas Erstaufführung, sowie die Arbeit selbst beilegte, haben Sie doch erhalten?

Ich gedenke, werter Meister, nur ein Paar Tage in Prag zu bleiben.[62] Es wäre mir wertvoll noch innerhalb dieser Zeit Ihre werte Entgegnung erwarten zu dürfen.

Vergeben Sie die Belästigung.
In aufrichtiger Verehrung Ihr:
René Maria Rilke

[59] Der von Ludwig Wilhelm Gutbier (1873-1951) in Dresden geführte »Kunstsalon Ernst Arnold« (Wilsdrufferstr. 1) war für seine avantgardistischen Ausstellungen mit ständig wechselnden Künstlern bekannt (u.a. wurden dort Max Liebermann und Edvard Munch gezeigt); vgl. Ruth Negendanck, Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998, S. 65-77. Sowohl Hans Baluschek (1870-1935) als auch Martin Brandenburg (1870-1919) – beide Maler, Zeichner und Graphiker – standen der »Vereinigung der XI« nahe, einem Vorläufer der Berliner Secession (vgl. Sabine Meister, Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin, Univ.-Diss., Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. 2005). Eine gesonderte Ausstellung der damals in Berlin tätigen und befreundeten Künstler im »Kunstsalon Ernst Arnold« konnte für das Jahr 1896 nicht nachgewiesen werden (vgl. Negendanck, a.a.O., S. 367-372). In welchem Zusammenhang die Bilder dort ausgestellt waren, ließ sich demnach nicht ermitteln. Etwa einen Monat später besuchte Rilke im genannten Salon die »Sonderaustellung Hermione von Preuschen« (Negendanck, a.a.O., S. 370). Zu Rilkes Aufenthalten in Dresden im Jahr 1896 vgl. auch LvO, a.a.O., S. 70; Rilkes Dresden. Für die Tagung der Rilke-Gesellschaft 2006 in Dresden zus.gest. v. Erich Unglaub, Mitarb.: Inga Paszkowski, Frankfurt/M., Leipzig 2006, S. 5-13; Joachim W. Storck, Rilke und Dresden, in: Blätter der Rilke-Gesellschaft 29, 2008, S. 36-50, hier: S. 36-39.

[60] Die Korrespondenz zwischen Rilke und dem Verlag P. Friesenhahn ist verschollen.

[61] Vgl. Anm. 91.

[62] Schon am 22. August 1896 fuhr Rilke weiter nach Ischl im Salzkammergut, wo er seine Cousine besuchte (vgl. Rilke-Chronik, a.a.O., S. 48-49).

Nr. 7[63]

Wieder Stadtwohnung: Prag II. Wassergasse 15^B I.
5./IX. 96

Hochverehrter Meister Zoozmann,
Seien Sie bedankt, Meister, für Ihre lieben sonnigen Worte vom 22. vor. Monats. Eben aus dem Salzkammergut heimgekehrt,[64] finde ich diesselben vor, erwidere sie und benachrichtige Herrn P. Friesenhahn, Ihnen, da Sie es gestatten, die Handschrift zuzusenden. –

Diese ist leicht schon in Ihren Händen und ich füge diesbezüglich folgende Anmerkungen bei: Die erste Abtheilung »Stimmungen« halte ich für die maßgebendste.[65] – Sollte sich für das große Manuscript kein Verlag finden lassen, so könnte man diese Abtheilung durch neue Arbeiten verstärkt, und in Verbindung mit der dritten Abtheilung des vollständigen Manuscripts (»vom Weibe«) einem Verleger (etwa Richard Taendler, Berlin)[66] übergeben. –

Die 2. Abtheilung des Hauptmanuscripts, »Bilder«, enthält manches Balladenhafte und könnte in diesem Falle später mit den »Visionen« zusammen einen 2. Band bilden.[67] – Würden Sie, werter Meister, zu dieser Fassung rathen? – Ich hege die Hoffnung, dass Sie in der Handschrift, auch

[63] Im Typoskript Nr. 8.

[64] Vgl. Anm. 62.

[65] Noch im Frühjahr hatte Rilke an Láska van Oestéren geschrieben: »Die bedeutendste Abteilung trägt die Ueberschrift ›Visionen‹« (An Láska van Oestéren, 21. Mai 1896, LvO, a.a.O., S. 40 [Nr. 5]).

[66] Richard Taendler (1868-1909), Berliner Verlagsbuchhändler und einer der bekanntesten Literaturagenten seiner Zeit. Auf den Verlag R. Taendler aufmerksam geworden, war Rilke durch Christian Morgensterns *Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen*, der dort unter dem Titel *In Phanta's Schloss* 1895 erschienen war. Nach der Lektüre des Buches schrieb Rilke am 17. September 1896 begeistert an Morgenstern: »… gestern abends habe ich ›In Phantas Schloß‹ zu Ende gelesen; Alle Gedichte einmal manche zweimal ›Mondaufgang‹ und ›Epilog‹ wohl zehnmal.« (An Christian Morgenstern, 17. September 1896, in: BVP, a.a.O., S. 47). Unmittelbar nach Erscheinen von *Traumgekrönt* trug Rilke in eines der Exemplare die Widmung ein »Christian Morgenstern dem hochverehrten Dichter! René Maria Rilke München, im Dez. 96.« und ließ Morgenstern den Gedichtband zukommen (zitiert nach einer Kopie des in Privatbesitz befindlichen Originals). Ein weiteres Exemplar von *Traumgekrönt* mit einem Eintrag Rilkes aus dieser Zeit enthält unter dem Vortitel die Widmung: »Herrn Karl Kraus dem feinsinnigen Kritiker in aufrichtiger Ergebenheit: René Maria Rilke München, im Dec. 1896.« (Original im RAG).

[67] Die Gedichte in Rilkes nachfolgender Gedichtsammlung *Advent* (1897) sind größtenteils nach Erscheinen von *Traumgekrönt* entstanden (vgl. SW I, a.a.O., S. 838-842). Somit dürfte Rilke in diesen zweiten Band, der ebenfalls bei P. Friesenhahn erschienen ist, kaum Gedichte aus den weggefallenen Abteilungen des »Hauptmanuscripts« von *Traumgekrönt* übernommen haben.

jetzt in ihrem vollen Umfange, nichts Verwerfliches und Schlechtes finden werden und erwarte Rath und Urtheil in gespanntem Interesse. –

Dem ganzen Buch soll das Motto voranstehen:

»Pfadschaffend naht sich eine große
Mit neuen Göttern schwangre Zeit …«
:/ Zoozmann, Episoden Ste 62. /:[68]

Vor der 1. Abtheilung (Stimmungen):

»O das ist auch im Kirchenbesuch,
so einen Abend verbringen.«
:/ Zoozmann, Episoden Ste 22. /:[69]

Vor der 2. Abtheilung (Bilder):

»Drum will ich nutzen jede Stunde
Beseligten und reinen Sinns,
Dass ich vom anvertrautem Pfunde
Dir bringen reichen Wucherzins.«
:/ Zoozmann, Episoden Ste 78. /:[70]

Vor der 3. Abtheilung (»Vom Weibe«):

»Was rollst Du Alles durch den Schädel,
Was brütet Alles nicht darin?
Jetzt fährt ein Reim, jetzt huscht ein Mädel,
Jetzt geht ein Gott durch Deinen Sinn…«
:/ Zoozmann, Episoden Ste. 67. /:[71]

Und endlich soll an der Spitze der Visionen
(4. Abtheilung) folgendes Motto stehen:
»Eine schöne gute That,
Das sei unser Beten …«
:/ Zoozmann, Episoden Ste. 114. /:[72]

[68] Mit selben Wortlaut ohne Angabe der Seitenzahl auf der Titelseite des Erstdrucks (vgl. Traumgekrönt ED, a.a.O., Titelblatt).

[69] Im Erstdruck ist diese Abteilung mit »Träumen« überschrieben und auch das Motto lautet anders »›Froh wirft im gold'nen Aethermeere | Die Phantasie die Anker aus …‹ (Zoozmann, ›Zwischen Himmel und Erde.‹)« (Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 7; vgl. dazu auch den nachfolgenden Brief).

[70] Diese Abteilung sowie zugehöriges Motto fehlen in der späteren Druckfassung (vgl. dazu den nachfolgenden Brief).

[71] Im Erstdruck folgt diese Abteilung – dort mit »Lieben« überschrieben – der Abteilung »Träumen«. Das Motto wurde ohne Angabe der Seitenzahl im Erstdruck mit selben Wortlaut übernommen (vgl. Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 41; auch den nachfolgenden Brief).

[72] Diese Abteilung sowie zugehöriges Motto fehlen in der späteren Druckfassung (vgl. dazu den nachfolgenden Brief).

Jetzt erharre ich, hochverehrter Meister, Ihr Urtheil und warte auf die Schicksalsentscheidung meiner Lieder, die ich Ihnen, herzlicher Freude voll, zu eigen gebe!

… Ich lausche gerne Ihrem Munde,
Verwandte Lieder hör' ich wehn.
Ich such auf meines Herzens Grunde
Und muss mir manche trauten Funde
von lieben Liedern eingestehn!
»Drum will ich nutzen jede Stunde«
Den Weg des Meisters nachzugehn. —

René Maria Rilke

Nr. 8[73]

RENÉ MARIA RILKE
Prag II. Wassergasse 15B I.[74]
[Anfang September 1896[75]]

Hochverehrter Meister.
Tausend Dank denn: für die endgiltige Annahme meiner Widmung,[76] für die liebwerten Rathschläge, die Sichtung betreffend, und für Uebersendung Ihres Buches »Zwischen Himmel und Erde«.[77] Ich habe Ihrem Winke folgend, mit meinem Manuscript eine große Veränderung vorgenommen. Ich habe einfach 2 Abtheilungen gemacht:

1. Träumen (früher »Stimmungen«, auch aus »Bilder« Einiges herübergenommen und um einige Kleinigkeiten vermehrt. Im Ganzen 28 Gedichte)[78]

2. Lieben. (früher »vom Weibe« um einige Kleinigkeiten vermehrt. Im Ganzen 22 Gedichte)

[73] Im Typoskript Nr. 4.

[74] Wie die Vorlage zeigt, wurden Namenszug und Ortsangabe dem Originalbriefbogen mit einem Stempel aufgeprägt.

[75] Datum erschlossen.

[76] Die den Gedichten in *Traumgekrönt* vorangestellte und im Band abgedruckte Widmung lautet: »Richard Zoozmann in treuer Verehrung zu eigen: René Maria Rilke.« (Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 5). In allen späteren Ausgaben fielen Widmung und Mottos weg.

[77] Richard Zoozmann, Zwischen Himmel und Erde. Eine Bühnendichtung in 2 Teilen (I. Peregrino, eine Fantasie. II. Weltende, ein Mysterium), Berlin 1895. Aus diesem Band übernahm Rilke später zwei seiner Mottos für *Traumgekrönt* (vgl. Anm. 69 und 80).

[78] Die genannte Anzahl an Gedichten entspricht der Gedichtanzahl in der entsprechenden Abteilung des Erstdrucks (vgl. Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 7-38).

Also beide Abtheilungen: 50[79]

Vor beide gestellt als Kennwort der Richtung das »Königslied«.[80]

Dann Widmung und Titelblatt etc.

Der Umfang ist jetzt wohl auf etwa 4 Bogen herabgesunken. – Der Inhalt ist viel einheitlicher; Alles Balladenhafte und Episch-Lyrische kann einmal später mit den »Visionen« kommen. Daher kann dieser Ausgabe die Notiz: Band I. beigefügt werden.[81] –

Mehr als Alles hat mich gefreut, dass Sie meine Gedichte so beifällig beurtheilt haben; ich darf somit hoffen, dass die Widmung Ihrer wert ist und Ihnen auch ein wenig Freude bereitet.

Nun zum Verlag: Ich hatte ursprünglich gehofft die Gedichte *umsonst* anzubringen. »Larenopfer« hat 150 fl ÖW. eingetragen, nachdem ich die verhältnismäßig geringen Druckkosten gedeckt hatte. –

Wenn es aber schon sein muss, fürchte ich doch, dass Friesenhahn, dessen Forderung nun so herabgedrückt wurde, sich aus diesem Grunde den Vertrieb nicht sehr wird angelegen sein lassen.[82] Ich werde ihm schreiben und seinen Catalog erbitten. Jedenfalls handle ich nicht ohne Sie. Ich lege auch das druckbereite Manuscript (ändern möchte ich nicht mehr gerne) in *Ihre* Hände, voll des Vertrauens! Ihre Fürsprache bei Friesenhahn wird gewiss *jetzt* genützt haben – allein wenns nur nachhält! Sollten wirs nicht *doch* wo anders versuchen? Denken Sie nicht an den jüngst von mir genannten Richard Taendler?[83] –

Oder sonst Jemand? –

Verzeihen Sie diese Belästigung. Hoffentlich ist bald die ganze Frage gelöst. –

[79] Die genannte Anzahl an Gedichten entspricht der Gedichtanzahl in der entsprechenden Abteilung des Erstdrucks (vgl. Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 41-64) bzw. der Anzahl im gesamten Band (vgl. ebd., S. 7-64).

[80] SW I, a.a.O., S. 73 u. S. 836 (dort datiert auf »Prag, 9. September 1896«). Vor das »Königslied«, mit dem der Gedichband *Traumgekrönt* programmatisch einsetzt, ist außerdem das Motto gestellt: »›Mein ist die Welt, mein die Gestirne….‹ (Zoozmann ›Zwischen Himmel und Erde.‹)« (Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 9).

[81] Vgl. Anm. 17 u. 67.

[82] Daß sich Rilke in dieser Vermutung später bestätigt sah, deutet eine Selbstanzeige für *Traumgekrönt* an, die der Dichter 1897 – also nach der Publikation seines Gedichtbandes – veröffentlichte: »Mein Herr Verleger machte auch Prospekte | Und schrieb darauf (man kennt ja solchen Wisch) | Das schöne Wort, das viel Moderne schreckte: | ›Ein Buch für jeden Mädchenweihnachtstisch.‹ | Mein Streben ist: das Große, Unbefleckte. | Wenn es nur ehrlich ist und frei und frisch, | Dann ist es Kunst, darf Allen Freude geben, | Verklärt die Welt und adelt unser Leben.« (Selbstanzeigen… Traumgekrönt. Neue Gedichte…, in: Die Zukunft 5, 1897, Nr. 23 vom [6. März], S. 437; wiederabgedruckt in: SW III, a.a.O., S. 443).

[83] Vgl. Anm. 66.

»Josepha« würde mich *sehr, sehr* interessieren.[84] Ich würde es rasch lesen und pünktlich zurückstellen.

Hoffentlich bereitet Ihnen mein Manuscript in der beiliegenden Fassung Freude!

Seien Sie von ganzem Herzen bedankt für alle Ihre Mühe, der ich nichts entgegenstellen kann, als innige, dankbare Verehrung:

René Maria Rilke

Nr. 9

Prag II. Wassergasse 15<u>B</u>
—
17./9. 96

Sehr verehrter Meister,
eben erhalte ich eine Postkarte von Herrn P. Friesenhahn, in welcher er um die Uebersendung des redigierten Manuscriptes ersucht.[85] Er schreibt, er hätte Ihnen eben dasselbe mitgetheilt. – *Handeln Sie ganz nach Ihrem Ermessen.*[86] –

»Josepha« ist prächtig; ich schreibe noch darüber, und sende sie bald pünktlich retour. Ich will das Opus nur nochmals genießen. Hoffentlich nimmt Herr P. Friesenhahn die »neuen Gedichte« nun unter annehmbaren Bedingungen!

In aufrichtiger Verehrung
Ihr ergebener:
René Maria Rilke

[84] Bereits im Jahr 1890 soll Richard Zoozmann ein Werk mit dem Titel *Märchen, Ahasver, Josepha, Betrog. Betrüger* veröffentlicht haben (Deutscher Litteratur Kalender auf das Jahr 1896, hrsg. v. Joseph Kürschner, Leipzig 1896, Sp. 1464). Weiteres ließ sich über den hier angesprochenen Titel nicht ermitteln.

[85] Vgl. Anm. 60.

[86] Wie aus Rilkes letztem Brief (Nr. 11) hervorgeht, hatte Rilke sein Manuskript rechtzeitig von Zoozmann zurückerhalten, um es vor der Drucklegung noch einmal selbst zu redigieren.

Nr. 10

Prag II. Wassergasse 15$^{\underline{B}}$ I.[87]
17./9. 96.

Sehr werter Herr Zoozmann,
heute früh sandte ich Ihnen ein paar Zeilen und eine Stunde später empfing ich Ihre liebe Karte. Ich bin Ihnen, werter Meister, sehr dankbar, dass ich »Josepha« behalten darf! Ich schrieb schon früh wie sehr mich diese Lebensgeschichte einer Liebe interessiert und anregt.

Tausend Dank auch, dass Sie sich meiner so annehmen. – Hoffentlich gelingt es mit Friesenhahn. –

Wenn nicht, so werden wir es, wie Sie richtig bemerken, anderwo versuchen!

Sie verpflichten mich durch Ihre gütigen Bemühungen.
In steter dankbarer
Verehrung:
René Maria Rilke

Nr. 11

Prag, den 25. September 96.

Hochverehrter Meister,
dank Ihrer überaus liebwerten Bemühungen ist nun mit Herrn Friesenhahn der Vertrag perfekt geworden.[88] Er übernimmt den Verlag meines Buches und will demselben dieselbe Ausstattung gewähren, wie Ihren Gedichten, die sich in der That ganz vorzüglich repräsentieren. – Nur die theure Cartonage muss einem billigeren Umschlag weichen.

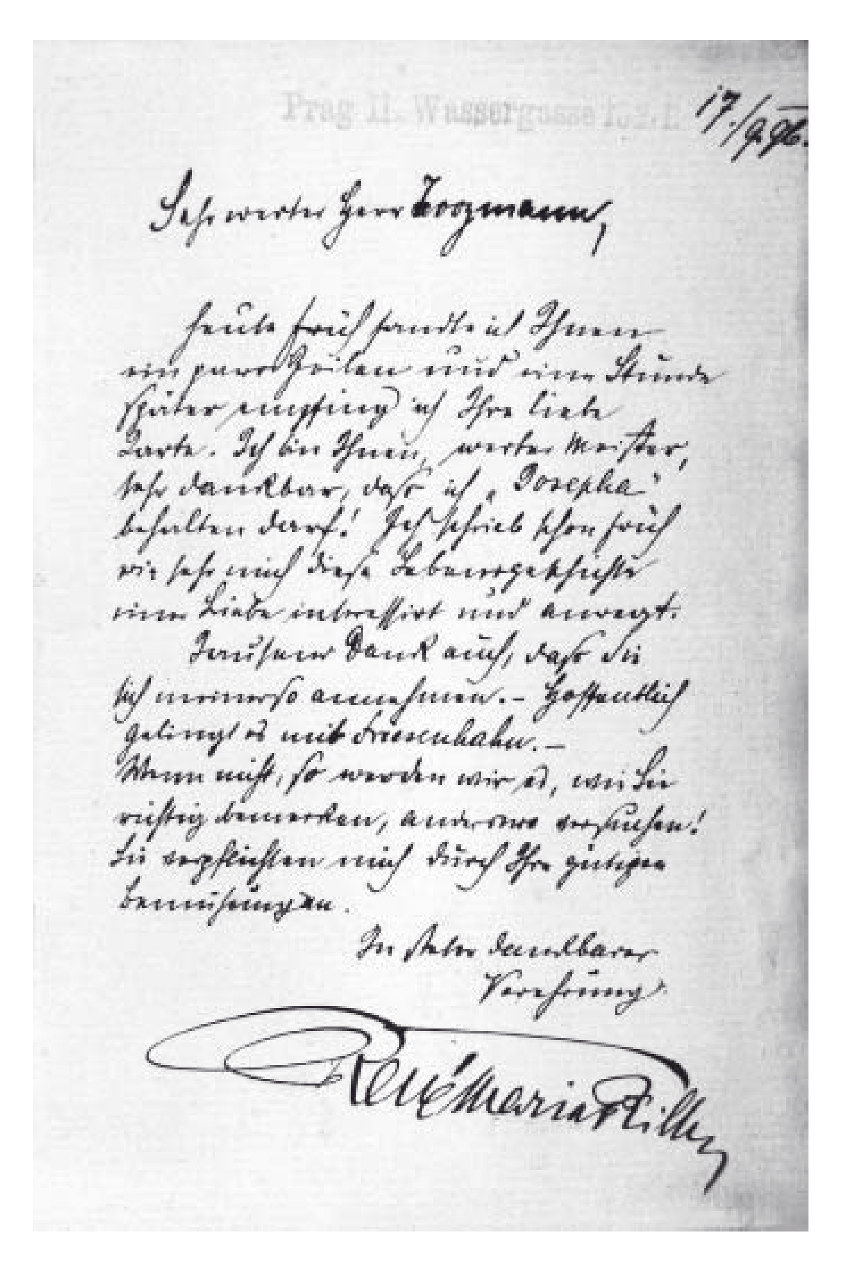
Friesenhahn hat mir gestern Ihre Werke (Gedichte, Auswahl)[89] gesandt und einige Cartonproben. Ich habe einen weißen Carton gewählt.[90] –

[87] Wie die Vorlage zeigt, wurde die Ortsangabe dem Originalbriefbogen mit einem Stempel aufgeprägt.

[88] An Axel Juncker schrieb Rilke Jahre später: »Wenn Sie ›Advent‹ und ›Traumgekrönt‹ zu ganz billigen Preisen erhalten können, so erwerben Sie sie doch bitte; […]. Ich denke mir übrigens: was hindert uns die Gedichte, die Advent und Traumgekrönt und schliesslich auch ›M.z.F.‹ enthalten, ohneweiteres wiederzudrucken, da ich durch keinen Vertrag gebunden bin und nie einen Pfennig von diesen Büchern gehabt habe?« (An Axel Juncker, 21. Januar 1906, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an Axel Juncker, hrsg. v. Renate Scharffenberg, Frankfurt/M. 1979, S. 176 [Nr. 110]).

[89] Richard Zoozmann, Gedichte, Bd. III: Ausgewählte Gedichte, 3 Tle., mit des Dichters Porträt, Leipzig 1896. (vgl. Traumgekrönt ED, a.a.O., S. 68 [Anzeigenteil]).

[90] Bei Wiedererscheinen des Bandes im Axel Juncker Verlag (Berlin) wurde lediglich der Einband ausgetauscht. Der Juncker Verlag hatte die Restauflage spätestens 1907/08 übernommen (vgl. Rilke an Axel Juncker, 21. Januar 1906, in: Rainer Maria Rilke, Briefe an Axel Juncker, hrsg. v. Renate Scharffenberg, Frankfurt/M. 1979, S. 176 [Nr. 110] und Anm. S. 285;


Prag II. Wassergasse 1 [illegible] 17/9 96.

Sehr werter Herr Zoozmann,

heute früh sandte ich Ihnen [illegible] und eine Stunde später empfing ich Ihre liebe Karte. Ich bin Ihnen, werter Meister, sehr dankbar, daß ich „Josepha" behalten darf! Ich schrieb schon früh wie sehr mich diese Lebensgeschichte einer Liebe interessiert und bewegt.
Innigsten Dank auch, daß Sie sich [illegible] annehmen. – Hoffentlich gelingt es mit [illegible]. –
Wenn nicht, so werden wir es, wie Sie richtig bemerken, anderswo versuchen! Sie verpflichten mich durch Ihr gütigen Bemühungen.

In steter dankbarer Verehrung
René Maria Rilke

Rilke an Zoozmann, Prag, 17. September 1896
Rilke-Archiv Gernsbach (Brief Nr. 10)

Was die Zahlung anbetrifft, so fallen mir zwar 150 M recht schwer. Allein die Hälfte hab' ich zusammengelegt und sende sie schon jetzt an Frie-

auch: Rilke an Anton Kippenberg, 28. März 1908, in: Rainer Maria Rilke, Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, hrsg. v. Ingeborg Schnack u. Renate Scharffenberg, Frankfurt/M., Leipzig 1995, Bd. I, S. 108 [Nr. 45]; Katalog der Rilke-Sammlung Cornelius Ouwehand, a.a.O., Nr. 6, S. 82).

senhahn, wofür er mir die Vergünstigung gewähren möge, die andere Hälfte nach und nach in kleineren Raten zu zahlen.[91] –

Ich hoffe das Buch wird sich recht gut darstellen und ich werde eine auch äußerlich würdige Gabe in Ihre Hände legen dürfen. –

Eines nur erbitte ich mir schon heute. Der Band Ihrer Gedichte, welchen Friesenhahn mir sandte, enthält Ihr Porträt.[92] Wenn Sie mir, dann, sobald ich Ihnen das fertige Buch überreichen werde, eine Freude machen wollen, so geben Sie mir eine Photographie mit Namenszug zu eigen.

Nichtwahr, diese Bitte erfüllen Sie mir, Meister? –

Noch etwas muss ich Ihnen sagen. Für das Manuscript, welches nunmehr von ziemlich kleinem Umfang ist, schien mir der Titel »Neue Gedichte« zu allgemein. Bei größeren Sammlungen ist dieser anspruchslose Titel wohl am Platze, aber dem kleinen Buche hab' ich als Obertitel

»Traumgekrönt.«

(Neue Gedichte) als Untertitel

zugedacht.[93] –

Ich hoffe, dass Sie einverstanden sind, Meister?

Ich schreibe heute in ziemlicher Eile und mitten unter gepackten Koffern; Dienstag übersiedle ich nach München. Sobald ich dort Wohnung genommen, schreibe ich Ihnen meine Adresse.[94]

Nochmals herzlichen Dank für Ihre freundlichen Bemühungen, durch die Sie verpflichten

Ihren in Verehrung
treu ergebenen:
René Maria Rilke

[91] Auf der letzten Briefseite hat Richard Zoozmann mit Bleistift vermerkt: »(Fr. verlangte 300 Mark; 150 Mark gebe ich aus eigenen Mitteln zu, um das Erscheinen der wirklich guten Sache zu ermöglichen.) Zoozmann.« (Diese Angabe ist sowohl im Erstdruck als auch im Typoskript enthalten; vgl. Briefe 1896-1904, a.a.O., S. 12).

[92] Vgl. Anm. 89.

[93] Der Obertitel geht, wie Ernst Zinn, der Herausgeber von Rilkes *Sämtlichen Werken* vermutet, auf einige Verse zurück, die am 24. September 1896 entstanden sind. In der zweiten und letzten Strophe von Rilkes Gedicht, das mit den Worten »Fleckt auch vom Zuge des Andern…« beginnt, heißt es: »Ob auch die käufliche Dirne | Menge – mich höhnt, | stolz ist und frei meine Stirne – | traumgekrönt.« (vgl. SW III, S. 546 u. 822).

[94] Am 29. September 1896 übersiedelte Rilke nach München, um dort sein Studium fortzusetzen. Seine Heimatstadt Prag verließ er damit endgültig. Quartier nahm er anfangs in der Briennerstr. 48, wo er zwei Zimmer im Erdgeschoß bewohnte (vgl. Rilke-Chronik, a.a.O., S. 51).

AUFSÄTZE

NIKOLAS IMMER

DER HANDSCHUH ALS *LIEBESPROBE*

Schillers Beziehung zu August Friedrich Ernst Langbein

Als Schiller am 18. Juni 1797 sein Gedicht *Der Handschuh* an Goethe schickt, gibt er unumwunden zu, dass ihn »eine Anecdote in S*aint* Foix Essay sur Paris« dazu »aufgemuntert« habe.[1] Und gegenüber Böttiger bestätigt Schiller am 18. Oktober 1797 nochmals, dass er von dem »sehr eleganten französischen Schriftsteller St. Foix« inspiriert worden sei.[2] Dank dieser Selbstaussagen scheint die Quellenlage für Schillers *Handschuh* eindeutig geklärt. Oder etwa doch nicht?

In einem materialreichen Aufsatz hat Norbert Oellers 1976 nicht nur Schillers Referenztext ausgewertet – Germain François Poullain de Saint-Foix' *Essais historiques sur Paris* (1759) –, sondern auch nachgewiesen, wo der Stoff bereits vor Saint-Foix behandelt worden war.[3] Unter anderem nennt Oellers das Gedicht *Die Liebesprobe* »von August Friedrich Ernst Langbein (?), das 1795 im *Wiener ToilettenKalender für Frauenzimmer 1796* erschien«.[4] Obwohl *Die Liebesprobe*, wie Oellers vermerkt, im Gegensatz zu einer spanischen Romanze aus dem 16. Jahrhundert, die Felix Liebrecht 1846 und Adolf Laun 1870 als Quelle für Schillers Gedicht namhaft gemacht hatten, deutlich eher mit dem *Handschuh* in Verbindung zu bringen sei,[5] bleibt eine detaillierte Untersuchung aus. Vielmehr sugge-

[1] Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe [fortan: NA], begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, hrsg. im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., hier Bd. 29, S. 85.

[2] NA, Bd. 29, S. 147.

[3] Vgl. Norbert Oellers, Der »umgekehrte Zweck« der ›Erzählung‹ »Der Handschuh«, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 20, 1976, S. 389-401, hier: S. 388-391.

[4] Ebd., S. 391.

[5] Vgl. ebd.; Felix Liebrecht, Schiller, 1. Der Handschuh, in: Germania. Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für Deutsche Sprache und Alterthumskunde 7, 1846, S. 419-422; Adolf Laun, Eine altspanische Romanze zur Vergleichung mit Schillers »Handschuh«, in: Archiv für Litteraturgeschichte 1, 1870, S. 507-509.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-005

riert allein der abgelegene Druckort, dass Schiller das Gedicht offenbar nicht gekannt habe.

Diese Ansicht hatte schon Richard Maria Werner bestätigt, der 1882 erstmals auf *Die Liebesprobe* als Vorlage für Schillers *Handschuh* hingewiesen hatte: »Schiller dürfte die fassung« des *Wiener ToilettenKalenders* »nicht gekannt haben […], es bleibt aber interessant, dass sich im schlusse einige ähnlichkeit zwischen beiden findet«.[6] Im »Nachtrag« zu seiner Miszelle gibt Werner weiterführend an, dass ihn Reinhold Köhler darauf hingewiesen habe, dass *Die Liebesprobe* keineswegs zuerst im *Wiener ToilettenKalender* erschienen sei.[7] Vielmehr wird das Gedicht bereits im Januar 1783 im *Deutschen Museum* samt Angabe des Verfassernamens »Langbein« publiziert:

Die Liebesprobe

Einst drängte sich, ein Thiergefecht zu schauen,
  Heran die Flut der Stadt Paris.
Schon sahe man vom Söller, ohne Grauen,
  Wie grimmig Löw' auf Löwe stieß:
Als, wohl bedacht, die Schönste schöner Frauen
  Den seidnen Handschuh fallen ließ.

Und sieh, es trieb just mitten in die Szene
  Des Löwenkampfes ihn der Wind.
»Ach, lieber Ritter,« sprach die junge Schöne
  Zu ihrem Treuen, »lauf geschwind
Und hohl' ihn mir! wenn nicht bloß leere Töne
  Die Schwüre deiner Liebe sind.« –

Er gieng beherzt hinein ins Kampfgegitter,
  Und hob bei einem Löwen dicht
Den Handschuh auf; kam wieder, warf ihn bitter
  Und stum der Dam' ins Angesicht;
Und von der Stund' an schied von ihr der Ritter,
  Und sah nach ihren Thränen nicht. – –

Gott Lob und Dank! um uns zu prüfen, jaget,
  Ihr Mädchen, uns zwar jezt nicht mehr
Den Löwen in den Schlund: Doch nagt und plaget

[6] Vgl. Richard Maria Werner, Eine Parallele zu Schillers Handschuh, in: Zeitschrift für deutsches Alterthum 26, 1882, S. 149-151, 294f., hier: S. 150. – Werner wird auch bei Oellers angeführt. Vgl. Oellers, Der »umgekehrte Zweck« (Anm. 3), S. 391, Anm. 16.

[7] Vgl. Werner, Eine Parallele (Anm. 6), S. 294.

Uns eure Zweifelsucht oft sehr.
Man klopft dann leis wo anders an, und fraget:
He! glaubt man mir hier etwa mehr?[8]

Wie Werner unter Rekurs auf Köhler weiter ausführt, erscheint das Gedicht 1788 in veränderter Fassung in Langbeins *Gedichten*.[9] Während nun die gesamte vierte Strophe fehlt, beschränken sich die Änderungen ansonsten weitgehend auf orthographische Verbesserungen. Auffällig bleibt daneben nur, dass der zweite Vers der ersten Strophe nicht mehr »Heran die Flut der Stadt Paris«, sondern »Herbey die halbe Stadt Paris« lautet, und dass Langbein den »Treuen« der zweiten Strophe in einen »Trauten« verwandelt hat.[10] Angesichts solcher Umstellungen vermerkt ein zeitgenössischer Rezensent, dass er »bey mancher hier getroffenen Veränderung der schon bekannten [Gedichte] nicht ganz einstimmig mit dem Verf. denkt, und zuweilen die ältere Lesart lieber beybehalten […] hätte«.[11] Wird diese Aussage auf *Die Liebesprobe* bezogen, ist damit für die Beibehaltung der aktualisierenden und gleichzeitig verharmlosenden Reflexion der vierten Strophe votiert.

Das literarische Werk des Dresdner Dichters August Friedrich Ernst Langbein (1757-1835) ist von Hartwig Jess 1902 in einer akribisch gearbeiteten Dissertation ausgewertet worden, die auch einen biographischen Abriss von »Langbeins Leben und Charakter« enthält.[12] Daraus erhellt zum einen die ungemeine Produktivität Langbeins als Dichter insbesondere scherzhafter und unterhaltsamer Lyrik. Seine ersten Gedichte veröffentlicht er im *Deutschen Museum*: *König Richard und Blondel. Bürgern gewidmet* (1781), *An den Freiherrn von M. einen jungen Dichter* (1782), *Das Schweigen* (1782), *Die Liebesprobe* (1783) und *Der Einsiedler* (1784).[13] Kurz darauf erscheinen seine Gedichte auch im *Göttinger Musenalmanach*

[8] [August Friedrich Ernst] Langbein, Die Liebsprobe, in: Deutsches Museum 1783, Januar, Stück 1, S. 46.

[9] Vgl. August Friedrich Ernst Langbein, Gedichte, Leipzig 1788, S. 66f.

[10] Vgl. die Lesarten bei Werner, Eine Parallele (Anm. 6), S. 294. Werner unterschlägt, dass Langbein die Einrückung der stimmhaft auslautenden Verse im Erstdruck der *Liebesprobe* nicht in die Fassung der Gedichtausgabe von 1788 übernimmt. Die Fassung aus dem *Wiener ToilettenKalender*, die Werner bietet (ebd., S. 149f.), stimmt fast vollständig mit der Fassung von 1788 überein.

[11] Vgl. Aw., Gedichte von A. Fr. E. Langbein, in: Allgemeine deutsche Bibliothek 108, 1792, Stück 2, S. 456f., hier: S. 456.

[12] Hartwig Jess, August Friedrich Ernst Langbein und seine Verserzählungen, Berlin 1902, S. 39, 1-15 (Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte, Bd. XXI). Vgl. auch NA, Bd. 36 II, S. 159.

[13] Vgl. König Richard und Blondel. Bürgern gewidmet, in: Deutsches Museum 1781, Januar, Stück 1, S. 53-62; An den Freiherrn von M. einen jungen Dichter, in: Deutsches Museum

sowie in der von Johann Wilhelm von Archenholz herausgegebenen Zeitschrift *Litteratur und Völkerkunde*, und schon bald drucken die »angesehensten Zeitschriften, Almanache und Taschenbücher […] seine Beiträge«.[14] Zum anderen macht die Materialsammlung von Jess deutlich, dass die Dichtungen Langbeins Ende des 18. Jahrhunderts mit Wohlwollen und Anerkennung aufgenommen werden. Exemplarisch lässt sich eine Passage aus einem Brief von Gottfried August Bürger anführen, der – in direkter zeitlicher Nähe zur *Liebesprobe* – im September 1782 an Langbein schreibt:

> O Langbein,
> der mir gleich ist, den die Unsterblichen
> dem Geist des Liedes neben mir auferziehn –[15]

Diese hohe Wertschätzung Langbeins spiegelt sich auch in zeitgenössischen Rezensionen wider. In der bereits angeführten Besprechung seiner *Gedichte*, die 1792 in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* erscheint, wird er als »bekannter und beliebter Dichter gewürdigt«, der im Grunde kaum mehr der Empfehlung bedarf.[16] Fast eine Dekade später wird dieses Lob anlässlich der Neuausgabe der nun zweibändigen *Gedichte* (1800) noch einmal intensiviert:

> Der Verf. der vor uns liegenden Gedichte bedarf nicht erst eines Empfehlungsschreibens, um dem Volke werth zu werden. Schon die frühere Ausgabe seiner Gedichte vom J. 1788 kündigte einen Mann an, welcher von den Musen hinlänglich ausgestattet war, um sich über den großen Haufen ihrer Alltagsjünger zu erheben.[17]

Im Rahmen seiner Erörterung einzelner Gedichte kann der Rezensent mit Verweis auf die Ballade *Graf Eulenstein oder: der Vatermörder* (zuerst

1782, Stück 3, S. 378-380; Das Schweigen, in: Deutsches Museum 1782, Stück 11, S. 482-484; Der Einsiedler, in: Deutsches Museum 1783, Stück 3, S. 276-278.

[14] Jess, August Friedrich Ernst Langbein (Anm. 12), S. 31.

[15] Zit. nach ebd., S. 29. Vgl. jedoch auch relativierend ebd., S. 29f., Anm. 5.

[16] Aw., Gedichte (Anm. 11), S. 456.

[17] Ri., Gedichte von August Friedrich Ernst Langbein, in: Neue allgemeine deutsche Bibliothek 64, 1801, Stück 2, S. 353-358, hier: S. 353. Noch im April 1813 wird Langbein bescheinigt, dass er »sich durch seine früheren Gedichte, von denen in der Dykschen Buchhandlung zu Leipzig eine Sammlung in zwey Bänden veranstaltet worden ist [1800], zahlreiche Freunde im Publicum erworben, denen seine meist heitere Muse, seine glückliche Darstellungsgabe und seine Gewandtheit im Reim und richtigem und correctem Ausdruck mit Recht zusagen.« ([Anonynm], Tübingen, b. Cotta: Langbein's neuere Gedichte. 1812, in: Allgemeine Literatur-Zeitung 103, 1813, April, Bd. 1, Sp. 817-820, hier Sp. 817).

1784) überdies zeigen,[18] dass Langbein »auch die Darstellung des Schauerlichen gelingt«.[19] Das evoziert sofort den Vergleich mit Schillers *Räubern* (1781), da die Ballade vom Grafen Eulenstein handelt, »welcher von seinem Sohn, wie in den Räubern Graf Moor, in einem Thurm gefangen gehalten wird«.[20] Zumindest mit Perspektive auf die inhaltliche Ebene wird hier eine Engführung von Schiller und Langbein formuliert.

Wird zurückgelenkt auf das eingangs thematisierte Verhältnis von Langbeins *Liebesprobe* und Schillers *Handschuh*, so muss eingeräumt werden, dass nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, ob Schiller Langbeins Gedicht kannte. Dennoch gibt es einige Indizien, die für diese Annahme sprechen. Zunächst erscheint es durchaus möglich, dass Schiller mit der originalen Fassung vertraut war, die das *Deutsche Museum* abgedruckt hatte. Im Kommentar der *Schiller-Nationalausgabe* zu Schillers Bibliothek heißt es hierzu mit Bezug auf dieses Periodikum: »Daß Schiller einzelne Jahrgänge oder Hefte dieser Zeitschrift besaß, ist denkbar«.[21] Darüber hinaus ist nicht auszuschließen, dass Schiller von der pressewirksamen Sammelausgabe von Langbeins *Gedichten* (1788) erfahren hat. Neben der erwähnten Rezension, die erst 1792 in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* veröffentlicht wird, plaziert Langbein noch im Erscheinungsjahr eine Selbstanzeige im *Anzeiger des Teutschen Merkur*.[22] Außerdem verfasst August Wilhelm Schlegel eine in mancher Hinsicht kritische, letztlich aber doch wohlmeinende Besprechung, die am 15. April 1790 in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* publiziert wird: »Der scherzhafte Ton scheint der eigenthümlichere des Dichters zu seyn. Er besitzt auch die muntere Leichtigkeit, durch die der Witz erst gefällig wird, und die das comische Salz in manchen Fällen selbst ersetzen kann.«[23] Besondere Bedeutung gewinnt Schlegels Rezension dadurch, dass er eingangs

[18] Vgl. [August Friedrich Ernst] Langbein, Graf Eulenstein oder: der Vatermörder. Ballade, in: Für Aeltere Litteratur und Neuere Lectüre 2, 1784, H. 2, S. 1-10.

[19] Ri., Gedichte (Anm. 17), S. 354.

[20] Ebd.

[21] NA, Bd. 41 I, S. 607.

[22] »Die Versicherung braver Männer, daß ein großer Theil des Publikums meine, in verschiedenen Journalen und Almanachen befindlichen Gedichte, nicht ungern gelesen habe, giebt mir Muth, den Kern daraus in Einem Bande zu sammeln. […] Erzählende, besonders komische Gedichte, und überhaupt leichte Jedermann verständliche Volksgesänge (im edlern Sinne des Wortes) machen den Inhalt.« (A.F.E. Langbein, Sammlung der Gedichte des Hrn. Langbeins, in: Anzeiger des Teutschen Merkur 1788, Februar, S. XXXVf., hier: S. XXXV).

[23] [August Wilhelm Schlegel], Gedichte von August Friedrich Ernst Langbein, in: Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen 60, 1790, 15. April, S. 605-607, hier: S. 607. Anzumerken ist, dass Schlegel das Motiv des Vatermords aus Langbeins Ballade *Graf Eulenstein oder: der Vatermörder* auf Schubart zurückführt. Vgl. ebd., S. 606.

die Gattungen der ›erzählenden Poesie‹ diskutiert, worauf noch zurückzukommen sein wird. Und schließlich ist – da kaum anzunehmen ist, dass Schiller den erwähnten *Wiener ToilettenKalender für Frauenzimmer 1796* kannte – auf die anonym erschienene Abhandlung *Ueber den Geist und die Geschichte des Ritterwesens älterer Zeit. Vorzüglich in Rücksicht auf Deutschland* (1786) seines Jugendfreundes Karl Philipp Conz zu verweisen, die Schiller selbst besitzt.[24] Zum einen findet sich darin eine Passage über Königin Elizabeth I., die Schiller wahrscheinlich für die Minneburg-Episode in seiner *Maria Stuart* (1800) auswertet.[25] Zum anderen enthält die Abhandlung ebenfalls – ohne den Verfasser zu nennen – Langbeins *Liebesprobe*, die Conz dem *Deutschen Museum* entnommen und allerdings um die vierte Strophe gekürzt hat.[26]

Unabhängig davon lässt sich feststellen, dass Schiller wohl in den 1780er oder -90er Jahren dezidiert Kenntnis von den dichterischen Arbeiten Langbeins nimmt. Denn Schiller ist es selbst, der sich am 4. Juli 1795 mit der Frage an Körner wendet: »Ist Langbein nicht in Dresden und könntest Du mir nicht etwa einige Kleinigkeiten für meinen Almanach von ihm verschaffen?«[27] Schiller, der noch Beiträge für seinen *Musen-Almanach für das Jahr 1796* sucht,[28] erhält schon bald eine positive Antwort aus Dresden. Adam Gottlieb Gebhardt, Leiter des dortigen Geheimen Kabinettsarchivs, an den sich Körner im Auftrag Schillers gewandt hatte, teilt Körner am 15. Juli mit:

> In Gewißheit des gestern von Eu. Wohlgeboren erhaltenen Auftrags, habe ich H. Langbein den Wunsch des H. Hofr. Schillers bekannt gemacht. Er ist bereit, ihn zu erfüllen, und sogar dem Schillerschen Almanach den Vorzug vor dem Göttingischen zu geben, für welchen er so

[24] Vgl. NA, Bd. 41 I, S. 741.

[25] Vgl. [Karl Philipp Conz], Ueber den Geist und die Geschichte des Ritterwesens älterer Zeit. Vorzüglich in Rücksicht auf Deutschland, Gotha 1786, S. 39; Julius Petersen, Die Minneburg in Schillers »Maria Stuart«, in: ders., Aus der Goethezeit. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des klassischen Zeitalters, Leipzig 1932, S. 128-148, hier: S. 129.

[26] Vgl. [Conz], Ueber den Geist (Anm. 25), S. 74f. Dass Conz tatsächlich die Erstfassung zitiert, belegt beispielsweise der zweite Vers »Heran die Fluth der Stadt Paris«, den nur die Fassung von 1783 bietet. Gleichwohl weist die Fassung bei Conz zahlreiche Abweichungen in Orthographie und Interpunktion auf; am gravierendsten weichen dabei Vers 8 (»auf geschwind« statt »lauf geschwind«) und Vers 11 (»beherzt ins« statt »beherzt hinein ins«) von der Vorlage ab.

[27] NA, Bd. 28, S. 2.

[28] Jess wertet diese Anfrage einseitig ab, wenn er schreibt: »Es war wohl mehr Rücksicht auf das Publikum als wirkliche Hochschätzung des Dichters, die Schiller dazu bestimmte, Langbein als Mitarbeiter zu gewinnen«. (Jess, August Friedrich Ernst Langbein [Anm. 12], S. 31, Anm. 3).

> eben ein paar Gedichte vollendet habe. Um aber doch, in Ansehung des ersteren, sein Versprechen auf[recht] halten zu können, wünscht er zu wissen, wann und wo der Schillersche Musenalmanach herauskommen wird. Im Fall der Termin zu kurz wär[e], würde er sich zu einer Teilung der für den Göttingischen Alm. bestimmten Gedichte verstehen müssen.[29]

Als Schiller davon erfährt, reagiert er sofort sehr frohgemut: »Langbein kannst Du versichern, dass mir sein Anerbieten große Freude macht.«[30] Zwar dauert es noch gut einen Monat, bis Langbeins Gedicht *Der Kirchenbau in Aachen. Eine Legende* Schiller erreicht, doch kann es noch – wie geplant – in den *Musen-Almanach für das Jahr 1796* aufgenommen werden.[31] Das Gedicht findet sowohl die Zustimmung Körners als auch den Beifall Friedrich Schlegels, der in seiner Rezension des *Musen-Almanachs* die kritisch-freundliche Haltung seines Bruders gegenüber Langbein fortsetzt, die dieser 1790 gezeigt hatte: »In *Langbeins* Legende fehlt es wenigstens nicht an muntrer Laune, welche man nur hie und da von einigen Gemeynheiten befreien möchte.«[32] Im folgenden Jahr gibt Schiller Langbein erneut die Möglichkeit, ein Gedicht – mit dem Titel *Der Wunsch* – im *Musen-Almanach* zu plazieren, das von der zeitgenössischen Kritik ebenfalls freundlich aufgenommen wird.[33] Gleichzeitig wendet sich Schiller in seinem berüchtigten ›Xenien-Almanach‹ mit dem Xenion *Pegasus, von eben demselben*, das auf Friedrich Schlegels genannte Rezension gemünzt ist, auch Langbein zu: »Meine zarte Natur schockiert das grelle Gemählde, | Aber, von Langbein gemahlt, mag ich den Teufel recht gern.«[34]

[29] GSA Weimar 83/251a. Zuerst gekürzt abgedruckt in NA, Bd. 28, S. 339.

[30] NA, Bd. 28, S. 13. Brief Schillers an Körner vom 20. Juli 1795.

[31] Vgl. NA, Bd. 35, S. 300. Brief Körners an Schiller vom 23. August 1795. – Langbeins Gedicht *Der Kirchenbau in Aachen. Eine Legende* findet sich im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* auf den S. 193-203.

[32] Friedrich Schlegel, An den Herausgeber Deutschlands, Schillers Musen-Allmanach betreffend, in: Deutschland 6, 1796, Bd. 2, S. 348-360, zit. nach Oscar Fambach, Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit, Berlin 1957, S. 265-269, hier: S. 267 (Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik, Bd. II).

[33] »Der Wunsch, Legende, von *Langbein*. In seiner bekannten beliebten Manier.« (–ßm., Musen-Almanach für das Jahr 1797, in: Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung vom 4. November 1796, Stück 82, Sp. 879-888, zit. nach Fambach, Schiller [Anm. 32], S. 308.) – Langbeins Gedicht *Der Wunsch. Eine Legende* findet sich im *Musen-Almanach für das Jahr 1797* auf den S. 117-119.

[34] NA, Bd. 1, S. 346. Vgl. Jess, August Friedrich Ernst Langbein (Anm. 12), S. 30, Anm. 1.

Während sich Schillers Mitteilungen an Langbein nicht erhalten haben,[35] ist ein Brief Langbeins an Schiller vom 27. Februar 1796 überliefert:

> Ew. Wohlgebohren verzeihen, daß ich Ihnen für die gütige Einladung zur Theilnahme an den Horen, und für die Übersendung Ihres vortreflichen Musen-Almanachs erst so spät meinen schuldigen Dank abstatte. Dieser Verzug entstand hauptsächlich aus dem Wunsche, den Horen zugleich einen Aufsatz von einigem Werth und Gewicht zu liefern, um dadurch in die Gesellschaft so würdiger Männer auf eine für mich möglichst-anständige Art einzutreten; allein mancherley andere unverschiebliche Arbeiten haben mich bisher daran verhindert. […] Es wird mir in der Folge ein angenehmes Geschäft seyn, zu beyden Instituten von Zeit zu Zeit beyzutragen.[36]

Obwohl Langbein für die *Horen* letztlich keinen Beitrag liefert, lässt die Bestimmtheit seiner Reaktion erkennen, dass Schiller ihm zuvor tatsächlich angetragen hatte, daran mitzuwirken. Das zeigt, welche besondere Wertschätzung ihm von Schillers Seite zumindest im Jahr 1796 entgegengebracht wird. Nach Langbeins Mitarbeit an den *Musen-Almanachen* bricht der Kontakt jedoch ab, und im Jahr 1800 verlässt Langbein Dresden, da er versucht, in Berlin sein Fortkommen zu finden.[37]

Wenn Schiller im Juni 1797 seinen *Handschuh* ausarbeitet, ist er zumindest mit den poetischen Fähigkeiten Langbeins vertraut und kennt unter Umständen dessen *Liebesprobe*, von der er sich mit seiner Gestaltung des Themas womöglich bewusst absetzt. Schon auf formaler Ebene sind die Unterschiede zwischen beiden Gedichten nicht zu übersehen: Während Langbein einem strengen Reim- und Versschema folgt, gibt es bei Schiller keine einheitlichen Strophenformen, dominieren Paarreime und umschließende Reime, und wird auf ein das gesamte Gedicht strukturierendes Versschema verzichtet. Langbein verwendet den Kreuzreim und lässt jambische, stimmlos auslautende Fünfheber mit jambischen, stimmhaft auslautenden Vierhebern alternieren. Diese Versform findet sich im 18. Jahrhundert bereits in Friedrich von Hagedorns anakreontischem Lied *Das*

[35] Vgl. etwa die letzte Erwähnung Langbeins im Brief Schillers an Körner vom 17. Oktober 1796: »Die Einlage bist du so gut, an Langbein zu senden.« (NA, Bd. 28, S. 313) Schillers Einlage ist nicht überliefert.

[36] NA, Bd. 36 I, S. 133.

[37] Vgl. Jess, August Friedrich Ernst Langbein (Anm. 12), S. 8.

Gesellschaftliche (1738) und wird in erster Linie »für Oden und Lieder um Liebe und Freundschaft« gebraucht.[38]

Obwohl sich Langbein bei der Ausarbeitung seines Gedichts ebenfalls auf Saint-Foix' *Essais historiques sur Paris* bezieht,[39] ergeben sich im Vergleich mit Schillers *Handschuh* auch inhaltliche Differenzen. Während Schiller das Geschehen historisch situiert, indem er den französischen König Franz I. (1494-1547) und den Ritter Delorges getreu der Vorlage von Saint-Foix beim Namen nennt,[40] verlegt Langbein die Handlung einzig nach Paris, gibt aber keinen weiteren Anhaltspunkt für eine nähere zeitliche Bestimmung. Der Anlass des Löwenkampfes, den Saint-Foix mit Blick auf Franz I. als »un combat de ses lions« schildert, wird bei Langbein gleichermaßen verknappt als »Thiergefecht« beschrieben, bei dem »grimmig Löw' auf Löwe stieß« (v. 1, 4). Schiller hingegen illustriert die Eingangsszenerie weitaus stärker, indem er den König drei Handzeichen geben lässt, auf die hin jeweils weitere Tiere in den »Löwengarten« (v. 1) gelassen werden. Während bei Langbein offenbar zwei Löwen im Verlauf des »Löwenkampfes« (v. 8) auftreten, sind es bei Schiller ein Löwe, ein Tiger und zwei Leoparden. Doch die Gefährlichkeit der Kampfsituation wird nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ gesteigert:

> Und herum im Kreis,
> Von Mordsucht heiß,
> Lagern sich die greulichen Katzen. (v. 41-43)

Das Signalwort der »Mordsucht« markiert die existentielle Gefahr, der sich Ritter Delorges aussetzt, wenn er den Handschuh holt. In diesem Zusammenhang lässt es Saint-Foix offen, ob die Besitzerin des Handschuhs diesen absichtlich zwischen die Tiere fallen lässt. Langbein indes unterstreicht, dass »die Schönste schöner Frauen« dies »wohl bedacht« (v. 5) getan habe. Bei Schiller schließlich ist zunächst nicht zu erkennen, ob Fräulein Kunigunde den Handschuh mit Vorsatz von ihrer »schöne[n] Hand« (v. 45) gleiten lässt. Da sie sich aber sogleich »spottender Weis'« (v. 48) an Ritter Delorges wendet, scheint ihr Verhalten doch bis zu einem gewissen Grad kalkuliert gewesen zu sein. Somit kombinieren Langbein und Schiller in

[38] Horst J. Frank, Handbuch der deutschen Strophenformen, 2. Aufl., Tübingen, Basel 1993, S. 255. Frank führt diese Versform nur unter den Vierzeilern auf.

[39] Vgl. Jess, August Friedrich Ernst Langbein (Anm. 12), S. 39.

[40] Die entsprechende Passage aus Germain François Poullain de Saint-Foix' *Essais historiques sur Paris* wird zit. nach NA, Bd. 2 IIA, S. 605f. Langbeins *Liebesprobe* wird nach dem oben angeführten Erstdruck im *Deutschen Museum* zitiert, Schillers *Handschuh* nach NA, Bd. 2 IIA, S. 274f., da die Fassung letzter Hand mit der ursprünglichen Fassung identisch ist.

ihren Gedichten explizit äußere Schönheit und innere – seelische – Hässlichkeit.

Das Druckmittel, mit dem die Dame ihren Ritter dazu bewegt, den Handschuh wiederzubeschaffen, sind die Liebesschwüre, die durch seine exzeptionelle Tat beglaubigt werden sollen. Dabei variiert die Intensität der vorausliegenden Liebesbezeugungen: Während in Langbeins Gedicht nur allgemein von »Die Schwüre deiner Liebe« (v. 12) die Rede ist, erwähnt Saint-Foix, dass der Ritter »tous les jours«, Schiller hingegen, dass er »zu jeder Stund« (v. 51) die angebetete Dame seiner Liebe versichert habe. Schillers Gestaltung ist hier deshalb hervorzuheben, da die offenkundig hyperbolische Erwähnung des stündlichen Liebesschwurs auf den Schlussvers bezogen werden kann: »Und verläßt sie zur selben Stunde« (v. 67). Die Zeiteinheit der Stunde verdeutlicht, dass an die Stelle der einstigen intensiven Zuwendung nun die völlige Abwendung getreten ist. Bevor es soweit ist, muss der Ritter aber erst den Handschuh wiedererlangen, worüber Saint-Foix nichts Detailliertes aussagt. Langbein und Schiller dagegen heben dezidiert die Tapferkeit des Ritters hervor. Bei Langbein geht er »beherzt hinein ins Kampfgegitter« (v. 13), so dass zwischen der Be*herzt*heit des Ritters und der Be*dacht*heit der Dame eine implizite Opposition entsteht. Bei Schiller wagt sich Delorges mit »festem Schritte« unter die Raubtiere und hebt den Handschuh »mit keckem Finger« (v. 55, 57) auf.

Durch die gezielte Provokation des Ritters gewinnt der Handschuh einen eigenen Symbolwert: Er wird zu einem Fehdehandschuh, da schon das »Aufheben des Handschuhs […] das Zeichen der Annahme des Kampfes« war.[41] Der Ritter demonstriert folglich nicht nur, dass seine Schwüre, wie es bei Langbein heißt, keineswegs »leere Töne« (v. 11) gewesen sind; auch signalisiert er mit dem Aufheben des Handschuhs, dass er den ›Kampf‹ im eigentlichen Wortsinn ›aufnimmt‹. Mit der bewussten Übertretung ritterlicher Courtoisie, mit dem entehrenden Wurf des Handschuhs ins Gesicht der Dame wird die Fehde einerseits neu erklärt und andererseits sogleich zugunsten des Ritters beendet. Dessen Verhalten, das bei Saint-Foix vorgegeben ist, wird bei Langbein und Schiller nahezu parallel gestaltet. Insbesondere der Umstand, dass er die Dame noch in der nämlichen Stunde verlassen wird, ist bei Saint-Foix nicht vorgegeben. Während Langbein schreibt: »Und von der Stund' an schied von ihr der Ritter« (v. 17), formuliert Schiller – wie bereits zitiert –: »Und verläßt sie zur selben Stunde« (v. 67). Zwar belegen solche Anklänge noch keine di-

[41] Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bielefeld 2001, Bd. 2, S. 427 (Art. »Fehdehandschuh«). Röhrich erläutert ebd., dass der mittelalterliche Usus des Fehdehandschuh-Werfens ausgangs des 18. Jahrhunderts auf literarischer Ebene neu belebt wird.

rekte Einflussnahme, ihr inspirativer Charakter ist aber dennoch nicht von der Hand zu weisen.

Darüber hinaus ist es durchaus denkbar, dass sich Schiller mit der Gattungsbezeichnung seines Gedichts als »Erzählung« bewusst von der lyrischen Form Langbeins absetzt. In der angeführten Rezension der *Gedichte* Langbeins von 1790 hatte August Wilhelm Schlegel unter anderem vermerkt:

> Der beträchtlichste Theil in dieser Sammlung […] mit Beyfall aufgenommener Gedichte enthält, laut der Ueberschrift Balladen und Romanzen. Ohne Hrn. Langbeins Talent für die erzählende Poesie im mindesten herabsetzen zu wollen, kann Rec. nicht umhin, zu bemerken, daß ihm der größte Theil dieser Erzählungen eigentlich nicht unter die benannten Gattungen zu gehören scheine. […] darüber ist man wohl einverstanden, daß die Romanze eine lyrische Erzählung im Volkstone seyn soll. […] Hrn. Langbeins Erzählungen sind zwar lyrisch durch das Aeussere, das Sylbenmaaß nemlich, weniger aber durch den Gang und die innere Beschaffenheit der Darstellung, welches doch das Hauptererfordernis ist.[42]

Die Schlussfolgerung könnte lauten, dass gemäß Schlegels Urteil auch Langbeins *Liebesprobe* als eine ›Erzählung‹ anzusehen sei. Demgegenüber spricht Schlegel aber nur vom »größte[n] Theil« der Sammlung, so dass erst zu fragen ist, ob *Die Liebesprobe* nicht doch als Romanze oder Ballade zu qualifizieren sei. Problematisch an dieser Fragestellung ist jedoch, dass Romanze und Ballade als Formen des Erzählgedichts im 18. Jahrhundert selten trennscharf geschieden werden, sofern nicht die auf ihr trochäisches Versschema festgelegte Sondergattung der ›spanischen Romanze‹ gemeint ist.[43] Unter dem Schlagwort ›Romanze‹ formuliert Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771/74) dagegen eine erweiterte Bestimmung dieses Gedichttyps: »Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern […]. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichem, tragischem, verliebtem, oder auch blos belustigendem Inhalt.«[44] Und in der Folge setzt er mit Blick auf die gegenwärtigen Stand der Dichtung hinzu: »Unsere Dichter haben sich

[42] [August Wilhelm Schlegel], Gedichte (Anm. 23), S. 605.

[43] Vgl. Sven-Aage Jørgensen, Art. »Romanze«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde, gemeins. mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hrsg. v. Klaus Weimar, Berlin 1997-2003, Bd. 3, S. 331-333, hier: S. 331; Frank, Handbuch (Anm. 38), S. 205.

[44] Johann Georg Sulzer, Art. »Romanze«, in: ders., Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln ab-

angewöhnt der Romanze einen scherzhaften Ton zu geben und sie ironisch zu machen.«[45] Dass damit durchaus Poeten wie Langbein gemeint sein können, bestätigt eine anonyme Rezension von *Langbein's neueren Gedichten* (1812), in der es resümierend heißt: »Am besten scheint ihm jedoch die heitere ins Komische hinüberspielende Romanze zu gelingen, die dann oft bey ihm einer nützlichen Lehre sich zuwendet.«[46] Fast hat es hier den Anschein, als habe der Rezensent *Die Liebesprobe* mit ihrer leichten ironischen Tönung und mit der am Ende folgenden moralischen Lehre beschrieben.

Schillers Gedicht hingegen scheint nicht von Anfang an die Gattungsbezeichnung »Erzählung« getragen zu haben, da es Körner und Goethe kurz nach der Entstehung noch als Ballade einordnen können.[47] In diesem Zusammenhang hat Norbert Oellers dargelegt, dass Schillers Änderung des drittletzten Verses wahrscheinlich die Hinzunahme der Gattungsbezeichnung veranlasst habe. Bekanntlich hatte Schiller das Gedicht am 14. Juli der Herzogin Luise von Sachsen-Weimar vorgelesen, woraufhin der entsprechende Vers in: »Und der Ritter sich tief verbeugend, spricht:« gemildert wurde.[48] Konsequent ließe sich daraus mit Oellers folgern:

> Durch die Art der Textänderung griff Schiller massiv in das Sinngefüge seines Gedichtes ein: Indem die heftige Reaktion des Ritters als Pointe geopfert wurde, entfiel die Demonstration des Kausalnexus zwischen einer Tat und ihrem Zweck. […] Die neue Wendung durfte nicht ironisch verstanden werden. Denn aus der Ballade war eine ›Erzählung‹ geworden.[49]

Trotz der Plausibilität der These scheint sie letztlich nicht mit der Druckgeschichte des Gedichts vereinbar zu sein. Zwar wird *Der Handschuh* im *Musen-Almanach für das Jahr 1798* zuerst mit der Gattunskennung »Erzählung« und dem gemilderten Vers abgedruckt. Doch schon für die Sammelausgabe seiner *Gedichte* (1800, 21804) stellt Schiller die ursprüngliche Fassung des Verses wieder her, behält aber trotzdem die Bezeichnung »Er-

gehandelt, 4 Bde, 2. Aufl., Leipzig 1792-1794, mit e. Einl. v. Giorgio Tonelli, Hildesheim u.a. 1994, Bd. 4, S. 110-120, hier: S. 111.

45 Ebd.

46 [Anonym], Tübingen, b. Cotta: Langbein's (Anm. 17), Sp. 817f.

47 Vgl. Körners Brief an Schillers vom 9. Juli 1797 und Goethes Brief an Böttiger vom 16. Juli 1797.

48 NA, Bd. 1, S. 367. Zum Kontext der Änderung vgl. Oellers, Der »umgekehrte Zweck« (Anm. 3), S. 392f. Noch 1808 vermerkt Böttiger: »›Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht‹ – diese Stelle hat oft und nicht ohne Grund Anstoß gegeben und Tadel erregt.« ([Karl August Böttiger], 3. Der Handschuh, in: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1809 [Leipzig 1808], S. 19, Anm.).

49 Oellers, Der »umgekehrte Zweck« (Anm. 3), S. 393.

zählung« bei! Erst im Rahmen der Vorbereitung der Prachtausgabe wird die Gattungskennung wieder gestrichen.[50] Die Bezeichnung des Gedichts als »Erzählung« und die Milderung bzw. Verschärfung des drittletzten Verses scheinen demnach in keinem ursächlichen Verhältnis zu stehen.

Vielmehr ist Goethes Äußerung im Brief vom 21. Juni 1797 schon sehr aufschlussreich, wenn er den *Handschuh* als »artiges Nach- und Gegenstück« zu Schillers *Taucher* (1797) einstuft.[51] Denn inwiefern das Gedicht tatsächlich ein »Gegenstück« zum *Taucher* sein kann, erhellt insbesondere aus der Bestimmung der Romanze, die Wilhelm von Humboldt kurz darauf am 9. Juli liefert:

> Zwischen der Ballade und der Erzählung steht noch die Romanze. Sie hat nicht den Schwung der Ballade, aber sie ist auch nicht so schlicht, als die Erzählung. Sie arbeitet auf einen einzelnen Effect hin, der aber mehr intellectuell als moralisch ist. Sie ist kurz und schnell und hinterläßt in der Seele dadurch gleichsam einen scharfen überraschenden Eindruck. Vielleicht könnte sie eine *epigrammatische Erzählung* heißen.[52]

Dass Humboldt mit dieser Definition dezidiert Schillers *Handschuh* im Blick hat, macht zum einen Humboldts Nachsatz deutlich: »Zu dieser Gattung rechne ich Ihren Handschuh«.[53] Zum anderen betont sie den Kulminationspunkt eines »einzelnen Effect[s]«, den Schillers ursprüngliche Fassung des Gedichts, die Humboldt kennenlernt, noch bietet. Dass Ritter Delorges den Handschuh ins Gesicht des Fräuleins Kunigunde schleudert, hinterlässt am Ende zweifellos einen »scharfen überraschenden Eindruck«. Zugleich wird deutlich, dass Humboldt einen grundsätzlich anderen Romanzen-Begriff als Sulzer formuliert. Der von Sulzer in Anschlag gebrachte »scherzhafte[] Ton« kommt bei Humboldt überhaupt nicht zur Sprache. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Schiller den von Humboldt artikulierten Gattungsbegriff der »epigrammatische[n] Erzählung« dankbar aufgreift – womöglich auch, um sich in programmatischer Absicht von der zeittypischen Romanzenform abzugrenzen, wie sie etwa in Langbeins *Liebesprobe* Gestalt gewinnt.

Nach dem Erscheinen des *Musen-Almanach für das Jahr 1798* reagiert Körner sofort mit der kritischen Einschränkung, dass der Handschuh keine »Erzählung« sei, bei der »die äußere Form der Poesie zu einem fremdartigen Zwecke gebraucht wird.«[54] Nahezu zeitgleich wird aber der Gattungs-

[50] Vgl. NA, Bd. 2 IIB, S. 184.
[51] NA, Bd. 37 I, S. 44.
[52] NA, Bd. 37 I, S. 62. Hervorhebung von mir, NI.
[53] Ebd.
[54] NA, Bd. 37 I, S. 152. Brief Körners an Schiller vom 8. Oktober 1797.

charakter von Böttiger bestätigt, indem er – dem Erstdruck gemäß – von der »Erzählung: *Der Handschuh*« spricht.[55] Dabei befürwortet er die Wiederherstellung der ursprünglichen Schlussfassung, eine Aufforderung, der Schiller bereits 1800 nachkommt. Böttiger schließlich revanchiert sich dafür mit einer eigenen Bearbeitung des Stoffes, die in seiner *Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1809* in Anlehnung an Schillers *Handschuh* unter dem gleichen Titel erscheint:

Dem König ist des Gleichmuths viel verliehn!
die Nachbarschaft scheint nicht ihn anzustecken.
Es mag der warme Fürstenhermelin
ein ziemlich eiskalt Heldenherz bedecken!

Und Fräulein Kunigund' – im Aeußern, traun!
von der Natur sonst arg nicht ausgesteuert –
doch tigergleich, verliert sich nur im Schaun
des Handschuhs, der den Muthigen befeuert.

Frischan, Delorges! dem Mann voll Heldenmuth
folgt hier der Sieg, und, fällt er, Männerthräne!
ihn ehrt der Leu, der Tiger schont sein Blut
und selbst der Pardel zeigt ihm nur die Zähne!

Doch flieh das Unthier droben! – grimmer nicht
erzog es Lybien in Wald und Höhle.
Wirf ihr den Handschuh nicht ins Angesicht!
bewahr' dieß Bild des Mädchens ohne Seele.[56]

[55] NA, Bd. 37 I, S. 155. Brief Böttigers an Schiller vom 11. Oktober 1797.
[56] Böttiger, 3. Der Handschuh (Anm. 48), S. 19.

MICHAEL FISCHER

ERFOLG EINER »MISSGEBURT«

Das Lied von der Glocke von Friedrich Schiller in Musik gesetzt von Friedrich Franz Hurka (Berlin 1801)

> Ich glaube mit Dir daß sich die Glocke recht gut zu einer musikalischen Darstellung qualifizierte, aber dann müßte man auch wißen was man will und nicht ins Gelag hinein schmieren. Dem Meister Glockengißer muß ein kräftiger bidrer Charakter gegeben werden, der das ganze trägt und zusammenhält. Die Musik darf nie Worte mahlen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben sondern muß nur dem Geist der Poesie im Ganzen folgen.[1]

Friedrich Schiller hat hier sein ästhetisches Credo abgelegt – zumindest was die Vertonung des *Liedes von der Glocke* betrifft. Wie der Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner (1756-1831) zeigt, wandten sich beide gegen Aufführungen, bei der verschiedene Musikstücke das Gedicht unterbrachen, interpretierten und illustrierten. Gleichzeitig hielten sie übereinstimmend daran fest, dass das *Lied von der Glocke* durchaus vertont werden könne, nur müsse »das Ganze von einem Manne absichtlich dazu componirt werden.«[2] Schiller hob die Einheitlichkeit der Komposition hervor, ebenso lehnte er Tonmalerei und »kleinliche Spielereien« ab.

Was er damit meinte, kann durch seine Abhandlung *Über das Pathetische* erläutert werden. »Auch die Musik der Neuern«, so Schiller streng,

* Der Verfasser dankt folgenden Bibliotheken und Personen für freundliche Auskünfte und die Zurverfügungstellung der Quellen: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Hochschule für Musik Freiburg, Universitätsbibliothek Tübingen, Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar sowie Herrn Professor Dr. Norbert Oellers (Universität Bonn), Musikantiquariat Dr. Michael Raab (München) sowie Frau Dr. Stefanie Steiner (Max Reger Institut Karlsruhe).

[1] Schiller an Körner, 5. März 1805, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 32, Briefwechsel, hrsg. v. Axel Gellhaus, Weimar 1984, S. 198f.

[2] Körner an Schiller, 25. Februar 1805 nach einer misslungenen Aufführung in Dresden, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 40 I, Briefwechsel, hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers, Weimar 1987, S. 292.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-006

»scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben seyn will.«[3] Andererseits war Schiller bei der Vertonung von Texten – ähnlich wie Goethe – wenig gewillt, der Musik zuviel Kunstcharakter zuzubilligen – schließlich sollte das Wort im Vordergrund stehen und die Tonkunst der Poesie dienen.[4]

Schillers *Lied von der Glocke* wurde bekanntlich 1799 im *Musen-Almanach für das Jahr 1800* veröffentlicht. Nach diesem Erstdruck hat es Schiller in die Ausgaben seiner Gedichte übernommen.[5] Dass es die Aufmerksamkeit von Komponisten auf sich ziehen werde, war nicht überraschend, auch wenn Schillers Lyrik schon den Zeitgenossen als schwer komponierbar galt. Einerseits stellten viele Gedichte »Gedankenlyrik« dar, andererseits war Schillers Dichtung in metrisch-rhythmischer Hinsicht kompliziert.[6] Einer der sich von diesen Schwierigkeiten nicht abschrecken ließ, war der aus Böhmen stammende Sänger, Gesangslehrer und Komponist Friedrich Franz Hurka (1762-1805).[7] Er war vermutlich der erste, der Schillers *Lied von der Glocke* vertont hat.[8] Seine Komposition für Singstimme und Pianoforte wurde im Jahr 1801 publiziert.

[3] Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften, 1. Tl., hrsg. v. Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 200.

[4] Insbesondere in den letzten Lebensjahren verfestigte sich die von Körner und Zelter beeinflusste Liedästhetik zusehends und Schiller »forderte von den Komponisten immer stärkere Einschränkungen; sein Hang zum Melodramatischen engte die Spielräume für Musiker weiter ein.« (Friedhelm Brusniak, Schiller und die Musik, in: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1989, S. 183). Zu Schillers Verhältnis zur Musik vgl. ebenso den Lexikonartikel »Schiller, (Johann Christoph) Friedrich« von Dieter Borchmeyer, Ludwig Finscher u. Uwe Schweikert, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil 14, Kassel 2005, Sp. 1345-1359.

[5] Wulf Segebrecht, Was Schillers Glocke geschlagen hat. Vom Nachklang und Widerhall des meistparodierten deutschen Gedichts, München 2005, S. 15. Dort Wiedergabe nach dem Erstdruck, S. 17-31.

[6] Zu dieser Problematik vgl. das Vorwort in: Georg Günther, Frühe Schiller-Vertonungen bis 1825, München 2005 (Denkmäler der Musik in Baden Württemberg 18), S. XIX–XXIII.

[7] Vgl. Undine Wagner, Hurka, Friedrich Franz, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 9, Kassel 2004, Sp. 544ff.; dies., Das Wirken böhmischer Komponisten im Raum Berlin/Potsdam. Ein Beitrag zum Problem der sogenannten böhmischen Musiker-Emigration im 18. Jahrhundert, Diss. Halle-Wittenberg 1988; Lucy Gelber, Die Liederkomponisten August Harder, Friedrich Heinrich Himmel, Friedrich Franz Hurka, Carl Gottlieb Hering. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Liedes zu Anfang des 19. Jahrhunderts, Berlin 1936.

[8] Zu den »Vertonungen von Schillers Gedichten durch Komponisten seiner Zeit« vgl. die Aufstellung in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 2, Tl. II B, hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers, Weimar 1993, S. 357-420.

DER KOMPONIST FRIEDRICH FRANZ HURKA

Der 1762 in Merklín (Böhmen) geborene Hurka kam 1789 nach Berlin und wurde als Sänger an das Königliche Theater verpflichtet.[9] Daneben trat er als gefragter Konzertsänger auf und betätigte sich als Gesangspädagoge. In das musikalische und gesellschaftliche Leben der Stadt war er eingebunden – als Mitveranstalter der Abonnementskonzerte im Hotel »Stadt Paris« (1792-1797), als Mitglied der Berliner Singakademie (1791-1802) und nicht zuletzt durch seine Mitgliedschaft bei den Freimaurern. 1794 wurde er in die Loge »Friedrich Wilhelm zur gekrönten Gerechtigkeit« aufgenommen, und – da er sich »durch seinen vorzüglichen Gesang und mehrere Kompositionen verdient gemacht« hatte[10] – 1801 zum Ehrenmitglied der Großen Loge »Royal York« ernannt. Gestorben ist Hurka im gleichen Jahr wie Schiller, 1805.

Seine sängerischen Fähigkeiten fanden Widerhall im Musikschrifttum. So war im *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* (1812) über ihn zu lesen:

> Er gehöret unter die größten Sänger, in voller Bedeutung dieses Worts. Seine Kenntnisse und Erfahrungen in der Musik, der weite Umfang seiner schönen Stimme, seine Fertigkeit, alles vom Blatte zu lesen, und überhaupt in Ausführung der höchsten Schwierigkeiten, aber mehr, als alles dies, die Wahrheit in seinem Ausdrucke jeder, sowohl der simpelsten, als der erhabensten und kunstvollsten Manier, berechtigen ihn zu der Achtung, welche er bey jedem Unbefangenen als ein Künstler genießt, dessengleichen Italien schwerlich aufzuweisen haben möchte.[11]

Gleichfalls freundlich wurden seine kompositorischen Fähigkeiten beurteilt. An gleicher Stelle hieß es, Hurka sei ein »beliebter Liederkomponist«. Im Folgenden werden dann die Produkte seiner »geschmackvolle[n] Muse«, die »kleinen Lieder-Sammlungen«, einzeln (15 Nummern) aufgezählt. Die Festlegung Hurkas auf die Gattung »Lied« und die beigegebenen Charakteristika »beliebt«, »geschmackvoll« und »klein« deuten wohl darauf hin, dass auch dem Lexikographen die Grenzen von Hurkas kompositorischem Vermögen klar waren. Wirkliche Kennerschaft, Meisterschaft oder »Genie« wird ihm bezeichnenderweise nicht zugesprochen – ein Aspekt, der

[9] Auf den Drucken der »Glocke« nennt er sich »Königlich Preußischer Kammersänger«.

[10] Zit. nach Wagner, s. Anm. 7, S. 83.

[11] Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Tl. 1, Leipzig 1812 (Neudruck Graz 1966), Sp. 749.



Titelseite der Ausgabe A
Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, N 4883

bei der öffentlichen Kritik der *Glocke* eine große Rolle gespielt hat (dazu weiter unten).

AUSGABEN UND ÜBERLIEFERUNG VON HURKAS *GLOCKE*

Die Fülle der Ausgaben von Hurkas Werk ist genauso überraschend wie verwirrend. Folgende vier Drucke lassen sich nachweisen:[12]

Ausgabe A
Das Lied von der Glocke | von | Friedrich Schiller | in Musik gesetzt | und | Seiner Käyserlichen Majestät, Selbstherrscher aller Reussen | Alexander I. | allerunterthänigst zugeeignet | von | [Vignette] Friedrich Franz Hurka | Königlich Preussischen Cammersänger [rechts:] Preis 1 rl. 8 gl.

[12] Vgl. »Répertoire International des sources musicales« (Band A/I/4, Kassel 1974, H 7980-7983).

Plattendruck, Titelblatt mit Stechervermerk: »*L: Wolf inv: et fecit*«, Umfang: 35 pag. Seiten, Stempel »FH« [= Friedrich Hurka?]
Nachweis: RISM A I / H 7983; Günther, Schiller-Vertonungen I, S. 90
Eingesehenes Exemplar: Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, N 4883

Ausgabe B
Die Glocke | ein Gedicht | von | Friedrich Schiller | in Musik gesetzt | von | Friedrich Franz Hurka | Königlich Preussischen Kammersänger | [Vignette] Hamburg | bey Johann August Böhme.

Plattendruck, Titelblatt mit Stechervermerk »*Wolf sc.*«, Umfang: 33 pag. Seiten
Nachweis: [nicht im RISM enthalten]
Eingesehenes Exemplar: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. 4090.K.502

Ausgabe C
Die Glocke | Ein | Gedicht | Von | Friedrich Schiller, | In | Musik Gesetzt | von | Friedrich Franz Hurka, | Königlich Preussischen Cammersänger | [Vignette] Hamburg bey Johann August Böhme bey der Börse

Plattendruck, Titelblatt mit Stechervermerk: »*J. Cortissos Sculp.* Hamburg«, Umfang: 38 pag. Seiten
Nachweis: RISM A I / H 7981
Eingesehenes Exemplar: Freiburg, Hochschule für Musik, 2.2 Hurk

Ausgabe D
Die Glocke | Ein | Gedicht | Von Friedrich Schiller, | In | Musik Gesetzt | von | Friedrich Franz Hurka, | Königlich Preussischen Cammersänger. [Vignette] [Plattennummer] 411.
[Umschlagtitel abweichend:] Die Glocke | ein Gedicht | von | Friedrich Schiller. | In Musik gesetzt | von | Friedrich Franz Hurka. | 1 Thlr. 4 Ggr. | Braunschweig, | im musikalischen Magazin auf der Höhe.

Plattendruck; Verlagsangabe nur auf Umschlagtitel; Plattennummer: 411; Titelvignette ohne Stechervermerk; Preisangabe nur auf Umschlagtitel; Umfang: 33 pag. Seiten
Nachweis: RISM A I / H 7980
Eingesehenes Exemplar: Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mus. 4090.K.3

ZUR ERSTAUSGABE A

Wann und wo die Komposition Hurkas zum ersten Mal veröffentlicht wurde, lässt sich nur durch sekundäre Hinweise erhellen. Keiner der Drucke trägt ein Erscheinungsjahr. Allerdings wurde im *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten* (Leipzig 1809) auf eine Ausgabe hingewiesen, die 1801 in Berlin erschienen ist.[13] Einiges spricht dafür, dass dieser Druck mit der Ausgabe A identisch ist, zumal die Drucke B bis D nachweislich in Hamburg bzw. Braunschweig herausgebracht wurden. Georg Günther weist im Bestandskatalog der Musikaliensammlung im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv noch auf einen weiteren Umstand hin: Alle drei der dort vorhandenen Exemplare der Ausgabe A tragen einen Ovalstempel mit den Initialen »FH«.[14] Dieser Stempel dürfte auf einen Privatdruck verweisen, der durch den in Berlin ansässigen Komponisten veranstaltet worden ist.

Ebenfalls aus Berlin stammt auch der Stecher Ulrich Ludwig Friedrich Wolf (1772-1832),[15] der das Titelkupfer der Ausgabe A gestaltet und mit seinem Namen signiert hat.[16] Es zeigt eine sitzende Frauenfigur mit Lyra, die durch das Zurückziehen eines Vorhangs eine Szenerie freigibt. Diese illustriert den (von Hurka nicht vertonten) Glockenspruch »*Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango*«, welchen Schiller seinem Gedicht vorangestellt hat.[17]

Der Vers »Die Lebenden rufe ich« wird durch eine Taufgesellschaft illustriert, »Die Toten beklage ich« durch eine Friedhofsszene und »Die

[13] »Die Glocke, ein Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt von Hurka. Berlin 1801. Fol.« (Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten, hrsg. v. Karl Heinrich Jördens, Bd. 4, Leipzig 1809, S. 465). Vgl. ferner den 1859 bei Constantin von Wurzbach gedruckten Hinweis auf eine Ausgabe »Hurka. Lied von der Glocke, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Hamburg. Berlin 1801« (Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 2, Tl. II B, hrsg. v. Georg Kurscheidt u. Norbert Oellers, Weimar 1993, S. 392).

[14] Georg Günther, Schiller-Vertonungen, Bd. 1: Verzeichnis der Drucke und Handschriften, Marbach 2001, S. 90. Auch das in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz befindliche Exemplar der Ausgabe A trägt einen solchen Stempel (Sign.: Mus. O. 19899/1; freundliche Mitteilung von Stefanie Steiner, Karlsruhe), ebenso das Exemplar der Anna-Amalia-Bibliothek, Sign. N 4883 (vgl. Abb.; Stempel angeschnitten unten rechts).

[15] Vgl. Neuestes allgemeines Künstler-Lexicon, bearb. v. Dr. G. K. Nagler, Bd. 22, München 1852, S. 54f.

[16] Die Preisangabe der Ausgabe A (ein Reichstaler, 8 Groschen) verweist zwar nicht direkt nach Berlin, stimmt aber mit dem preußischen Währungssystem der Zeit überein: Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde in Preußen der (Reichs-)Taler in 24 »Gute Groschen« (Abkürzung »gl«) geteilt (Wolfgang Trapp, Kleines Handbuch der Münzkunde und des Geldwesens in Deutschland, Stuttgart 1991, S. 94).

[17] Vgl. Segebrecht, s. Anm. 5, S. 15 u. 17.

Blitze breche ich« durch einen Gewitterhimmel. Zwischen der Szenerie rechts und der Frauenfigur links ist in der Bildmitte eine stilisierte, bienenkorbförmige Glocke gegeben.[18] Gewidmet ist diese Ausgabe A »Seiner Käyserlichen Majestät, Selbstherrscher aller Reussen Alexander I.« Möglicherweise steht die Zueignung im Zusammenhang mit der Thronbesteigung des Zaren im März 1801. Die Dedikation an einen hohen Fürsten, den Kaiser von Russland, dokumentiert auch den Anspruch Hurkas, mit der Komposition ein Werk vorgelegt zu haben, das dem Widmungsempfänger angemessen sein sollte.[19]

Dass Hurkas Werk spätestens zum Jahresende 1802 der Öffentlichkeit bekannt war, kann durch mehrere Hinweise belegt werden: So wurde die Komposition am 28. Dezember 1802 bei einem Konzert im Logensaal »Royal York« vorgetragen.[20] Die Aufführung fand – wie die Lokalität belegt – in einem halböffentlichen Rahmen statt, bei der der Komponist selbst als Sänger auftrat.[21] Aus dem gleichen Monat wird berichtet, man habe in einer Gesellschaft mit Schiller ihm zu Ehren Hurkas *Glocke* auftischen wollen, »was aber nicht gelang«.[22] Leider wird uns nicht mitgeteilt, aus welchen Gründen die geplante Aufführung scheiterte. Friedrich Schiller wurde auf Hurkas Vertonung jedoch bereits einige Zeit früher, nämlich im Sommer des Jahres 1801, aufmerksam gemacht. Leopold von Seckendorff schrieb am 19. Juni 1801 an den Dichter: »Ich habe irgendwo eine Komposizion Ihrer Glocke von Hurka angezeigt gefunden? Sind Sie damit zufrieden?«[23] Schiller hat diese Frage nicht beantwortet, so dass nicht geklärt werden kann, ob Schiller die Komposition von Hurka gekannt, abgelehnt oder gutgeheißen

[18] Die Formgebung der Glocke lässt darauf schließen, dass dem Künstler das Instrument Glocke nicht geläufig war oder es ihm nicht auf eine realistische Darstellung ankam. Bienenkorbähnliche Glocken wurden nämlich im Mittelalter gegossen (bis ins 12. Jahrhundert), nicht jedoch um 1800.

[19] Auch Beethoven hat Alexander I. ein Werk gewidmet, nämlich die Violinsonaten op. 30 aus dem Jahr 1802.

[20] Vermutlich in dem (im Zweiten Weltkrieg zerstörten) Logenhaus Dorotheenstraße (Berlin Mitte). Zur »Großen Loge Royal York zur Freundschaft« und ihrer Geschichte vgl. im Internet: http://www.siegende-wahrheit.de/organisation/royalyork.php (Abruf: 7. August 2008).

[21] Allgemeine Musikalische Zeitung 5, 1802/1803, S. 22 (Dezember-Ausgabe 1802). – Hurka hat dort öfters Kantaten aufgeführt, vgl. Taschenbuch für Freimaurer auf das Jahr 1802, Köthen o.J., S. 353 u. 373. 1801 wurde Hurka zum Ehrenmitglied dieser Loge ernannt (vgl. Wagner, s. Anm. 7, S. 83).

[22] Tagebucheintrag von C. Bertuch (16. Dezember 1802), in: Goethe. Begegnungen und Gespräche, hrsg. v. Ernst Grumach u. Renate Grumach, Bd. 5, Berlin 1985, S. 324.

[23] Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 39 I, Briefwechsel, hrsg. v. Stefan Ormanns, Weimar 1988, S. 82.

hat.[24] Ebenfalls im Jahr 1801 gab es einen – wohl mündlichen – Vorschlag Körners, Schiller möge sich wegen der *Glocke* mit Zelter in Verbindung setzen.[25] Im März 1802 fragte Körner nach: »Will Zelter das Lied von der Klocke nach Deiner Idee fürs Theater componiren?«[26] Allerdings kam es zu Lebzeiten Schillers nicht zur Ausführung eines derartigen Plans.

Die interessante Nachricht von Lucy Gelber (1936), Schiller habe seine Dichtung »auf Anraten seines musikalischen Beraters Keiser, statt an Beethoven an ihn [Hurka] mit der Bitte um Komposition eingesandt«,[27] konnte leider weder verifiziert noch falsifiziert werden, da die Autorin keinen Beleg für ihre Behauptung anführt.

ZU DEN WEITEREN AUSGABEN B, C UND D

Neben der Ausgabe A sind drei weitere erschienen, zwei davon bei dem 1795 gegründeten Musikalienverlag Johann August Böhme in Hamburg, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine renommierte Adresse darstellte.[28] Die Vignette der Ausgabe B ist mit »Wolf sc.« signiert, ist aber keineswegs mit der Vignette der Ausgabe A identisch – auch wenn klar ersichtlich ist, dass der Stecher der Ausgabe B die Ausgabe A vorliegen hatte. Ausgabe C bietet wiederum eine andere, allerdings nur in Details von Ausgabe B abweichende Titelvignette. Jetzt wird auch ein anderer Künstler als Wolf genannt, nämlich der Stecher »*J. Cortissos Sculp.* Hamburg«.[29] Die ohne Orts- und Verlagsangabe erschienene Ausgabe D wiederum bietet die gleiche, und zwar die identische Vignette wie Ausgabe C. Auch sonst stimmt bei C und D das Titelblatt überein – allerdings wird bei der Ausgabe D weder der Stecher noch Ort und Verlag angegeben, nur der Um-

[24] Vgl. ebd., Bd. 39 II, Briefwechsel, hrsg. v. Barbara Steingießer, Weimar 2001, S. 233.

[25] Schiller schreibt am 5. Oktober 1801 an Körner: »Deine Vorschläge wegen der Glocke werde ich nächster Tage Zeltern mittheilen.« (ebd., Bd. 31, Briefwechsel, hrsg. v. Stefan Ormanns, Weimar 1985, S. 61).

[26] Ebd., Bd. 39 I, S. 209.

[27] Vgl. Gelber, s. Anm. 7, S. 43. – Mit »Keiser« dürfte Philipp Christoph Kayser (1755-1823) gemeint sein.

[28] Vgl. Gertraut Haberkamp, Die Mozart-Drucke bei »Günther & Böhme« in Hamburg. Zu den Anfängen des Musikalienverlags von Johann August Böhme, in: Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Ernst Herttrich u. Hans Schneider, Tutzing 1985, S. 229-251. Vgl. ferner: Liesbeth Weinhold, Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700-1850, Kassel 1995, S. 45f.

[29] Dieser Kupferstecher aus London arbeitete Anfang des 19. Jahrhunderts in Hamburg (vgl. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 21, München 1999, S. 378).

schlagtitel enthält diese letztgenannten Angaben. Noch komplizierter wird die Lage dadurch, dass alle vier Ausgaben mit unterschiedlichen Platten gedruckt wurden. Beim Notendruck der Ausgabe D ist jede Seite mit der Plattennummer »411« gekennzeichnet. Datierbar sind die drei Drucke B, C und D nicht.[30]

FORMALE ANLAGE UND GATTUNG

Hurkas Vertonung der *Glocke* ist genauso wenig ein »Lied« im herkömmlichen Sinn wie Schillers Gedicht. Dieses besteht bekanntlich aus zehn regelmäßig geformten, achtzeiligen Arbeits- oder Meisterstrophen, die durch reflexionsartige Betrachtungen ohne feste Form ergänzt werden. »Dieser Kombination«, so der Germanist Wulf Segebrecht, »aus strengen, spruchartigen Strophen und locker gestalteten Textabschnitten entspricht die Verbindung des Arbeitsprozesses mit den begleitenden Reden«.[31] Der Komponist folgt dieser Struktur: Die Meisterstrophen hat er liedhaft vertont, die betrachtenden Verse zum Teil rezitativisch, zum Teil liedhaft bzw. arios. Kleinere instrumentale Abschnitte gliedern und interpretieren den Betrachtungstext.

Hurka hat den gesamten Schillertext vertont; die genaue Textvorlage konnte bisher jedoch nicht ermittelt werden. Abgesehen von verschiedenen Wiederholungen kleinerer Textabschnitte zur Emphatisierung, verschiedenen Druckfehlern und orthographischen Varianten ist der Vers »und das junge Volk der Schnitter *eilt* zum Tanz« bemerkenswert.[32] Alle relevanten Ausgaben lesen hier abweichend »fliegt«.[33]

Das Gesamtwerk ist in D-Dur notiert, nach Christian Friedrich Daniel Schubart, der »Ton des *Triumphes,* des *Hallelujas,* des *Kriegsgeschrey's,* des *Siegsjubels.*«[34] Möglicherweise wollte Hurka mit der Wahl dieser Tonart auch das Erhabene ausdrücken.[35] Bemerkenswert ist die gewählte Besetzung: Hurka schrieb sein Werk für eine nicht näher bezeichnete

[30] Die Präzisierung der Verlagsangabe mit »bey der Börse« ist bei Ausgabe C leider nicht erhellend, da dieses Verlagsdomizil bereits im Jahr 1797 bezogen wurde (vgl. Haberkamp, s. Anm. 28, S. 235).

[31] Segebrecht, s. Anm. 5, S. 31.

[32] Ausgabe A, S. 25.

[33] Vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 2 I, Gedichte, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 235 (Vers 287f.).

[34] Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806 (Neudruck: Hildesheim 1990), S. 379.

[35] »D dur nimt das Prächtige und Große in sich auf« (Ferdinand Hand, Ästhetik der Tonkunst, Erster Theil, Zweite Ausgabe, Leipzig 1847, S. 219).

Singstimme (Tonumfang a – a″) mit Begleitung des Fortepiano. Dabei handelt es sich um eine Originalkomposition; es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass Hurka mit dem Druckwerk einen Klavierauszug einer reicher disponierten Komposition vorgelegt hat. Der Schwierigkeitsgrad bewegt sich im mittleren Bereich, Virtuosität ist weder im Vokalpart noch bei der Klavierbegleitung erforderlich. Insofern war eine Ausführung von musikalisch geübten, aber nichtprofessionellen Kräften durchaus denkbar. Dass das Stück primär für den öffentlichen Vortrag (konzertant, vor großem Publikum) bestimmt war, ist unwahrscheinlich. Aufgrund seiner Faktur und den Gepflogenheiten der Zeit dürfte es eher im bürgerlichen Salon als Bestandteil einer (gehobenen) Geselligkeits- und Hausmusikkultur erklungen sein.[36] In diesen halböffentlichen Bereich gehört auch die erwähnte Aufführung in der Berliner Freimaurerloge.

Die Vertonung Friedrich Franz Hurkas lässt sich nur schwer einer bestimmten musikalischen Gattung zuordnen: Sie vereint – wie schon Schillers Gedicht – Elemente des Epischen (Ballade, Kantate), des Dramatischen (Singspiel) und des Lyrischen (Lied, Arie). Ohne Zweifel entsprach das Werk aber in formaler Hinsicht den zeitgenössischen Erwartungen; das Ausweiten der Strophenliedform war ebenso verbreitet und modern wie die Einführung rezitativischer Abschnitte.[37] Begrifflich fasste Johann Friedrich Reichardt derartige musikalische Gebilde unter den Begriff »Deklamationen« zusammen.[38] Damit waren Kompositionen gemeint, die aus liedhaften und rezitativischen Abschnitten zusammengesetzt sind und gattungstypologisch dem klavierbegleiteten »durchkomponierten« Sololied angehören.[39] Genauso richtig wäre es wohl, Hurkas Stück als durchkomponierte »Solokantate« zu bezeichnen.[40]

[36] Vgl. hierzu die Bemerkung Heinrich W. Schwabs zu den strukturell vergleichbaren Kompositionen Reichardts (in: Hermann Danuser [Hrsg.], Musikalische Lyrik, Tl. 1, Laaber 2004, S. 387).

[37] Vgl. etwa die Vertonung von Goethes »Prometheus« durch Johann Friedrich Reichardt (Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, Leipzig 1809) oder von Schillers »Die Teilung der Erde« durch Carl Friedrich Zelter (Sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen, Berlin 1811/12).

[38] Vgl. Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt. Zweite Abtheilung: Vermischte Gesänge und Deklamationen, Leipzig [1809].

[39] Vgl. Danuser, s. Anm. 37, S. 385ff. – Es geht also bei Reichardts »Deklamationen« nicht um jene (gesprochene) Deklamation von Texten, die für das Melodram konstitutiv ist. Zeitgenössisch war allerdings umstritten, ob solche Werke der lyrischen und musikalischen Gattung »Lied« zugehören oder nicht.

[40] Vgl. Eugen Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig 1955, bes. S. 331-342.

VERTONUNG DER ARBEITS- BZW. MEISTERSTROPHEN

Die zehn Arbeitsstrophen hat Hurka liedhaft vertont. Dabei ordnet er den Versen 1 bis 7 jeweils vier Takte zu, dem letzten Vers (in der ersten Meisterstrophe: »doch der Seegen kommt von oben«, S. 5) aber acht Takte. Durch diese Dehnung erhält der jeweils letzte Vers eine Betonung, die nicht immer dem Sinn des Textes entspricht (etwa: »Meister muss sich immer plagen« bei der siebten Arbeitsstrophe, S. 24).[41] Bei der Melodiebildung setzt Hurka auf Dreiklangsbrechung[42] (Vers 1 und 7), Repetitionsmelodik (Vers 3, 5f.) sowie auf eine absteigende Tonleiter (Vers 8). Diese drei Modi haben rhythmische Entsprechungen: Der Dreiklangsbrechung entsprechen halbe, der Repetitionsmelodik viertel und der Tonleiter ganze Noten. Unklar ist, ob Hurka mit seiner Melodiebildung an den Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern«[43] anknüpfen wollte – oder ob bei den Zeitgenossen solche Assoziationen unwillkürlich hervorgerufen wurden:

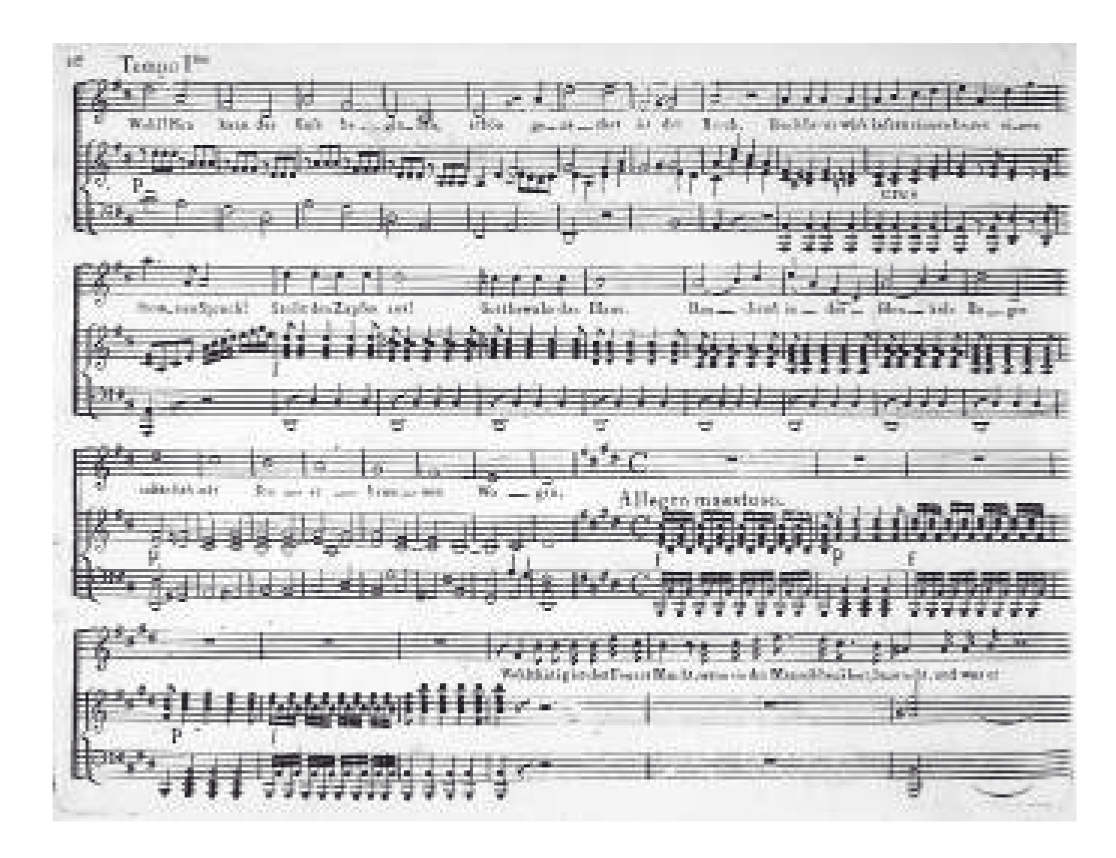


Zumindest die absteigende Tonleiter in D-Dur ist charakteristisch genug für solche Assoziationen (Notenbeispiel rechts), zumal die Dehnung in Ganze und die von Hurka gewählte Begleitung kirchenmusikalisches Kolorit hervorrufen. Im Gegensatz zu den übrigen Versen der Arbeitsstrophen wechselt bei diesem achten Vers jeweils die Begleitung: einmal

[41] Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe A (eine Kopie dieser Ausgabe wurde dem Autor freundlicherweise von der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar zur Verfügung gestellt, Sign. N 4883).

[42] Offenbar hatte Hurka eine Vorliebe für solche Melodiebildungen (Gelber, s. Anm. 7, S. 17). Lucy Gelber verweist auf das Lied »Der gelben Farbe bin ich hold«, das in dem von Ruth O. Bingham vorgelegten Band »Topical song cycles of the early nineteenth century« (Middleton, Wisc. 2003, S. 58) ediert ist. Vgl. ebenso Hurkas Vertonung von Herders Dichtung »Es werde Licht!«. Hier soll – wie bei der »Glocke« – mit dem exponierten Dreiklang »Erhabenheit« hergestellt werden (Auswahl von Maurer Gesängen mit Melodien der vorzüglichsten Componisten. Zweite Abtheilung. Gesammlet und hrsg. von Joseph Michael Böheim, Neue Ausgabe, Berlin 1819, S. 2-6).

[43] Zur Melodie dieses Chorals vgl. etwa »Neues vollständiges Choralbuch zum Gebrauch bey dem Gottesdienste« von Johann Joseph Klein (Rudolstadt 1785, S. 152) oder »Allgemeines Choral-Melodienbuch« von Johann Adam Hiller (Leipzig 1793, S. 110). Im Gegensatz zu der heute gesungenen Weise ist die Melodie in diesen Büchern isometrisch gegeben (bei Hiller in Halben), ferner steht am Ende die charakteristische, absteigende diatonische Tonleiter.



»Das Lied von der Glocke«, Vertonung einer Meisterstrophe
Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, N 4883

wird sie gleichsam kontrapunktisch ausgeführt (etwa erste Arbeitsstrophe, S. 5), das andere Mal vollgriffig, akkordisch (beispielsweise bei der dritten Arbeitsstrophe, S. 8).

Harmonisch sind die Arbeitsstrophen wenig raffiniert: Tonales Zentrum ist D-Dur, gefolgt von A-Dur (mit der Doppeldominante E-Dur).

VERTONUNG DER REFLEXIONSSTROPHEN

Die Vertonung der neun Betrachtungsstrophen ist flexibel gestaltet. Dies war zum einen formal erforderlich, da im Gedicht Strophen- und Zeilenlänge sowie das Versmaß wechseln. Aber auch inhaltlich werden verschiedene Stimmungen evoziert, die nach einer unterschiedlichen musikalischen Textbehandlung verlangen. Entsprechend dem Stil der Zeit greift Friedrich Franz Hurka hierzu auf rezitativische bzw. arios-liedhafte Vertonung zurück. Auf die unterschiedlichen Funktionen der instrumentalen

Vor-, Zwischen- und Nachspiele wird weiter unten in einem gesonderten Abschnitt eingegangen.

Rezitativische Abschnitte

Hurkas Rezitative sind unbegleitet oder werden durch wenige Akkorde gestützt. Die übliche Vortragsbezeichnung lautet: »*Recitativo senza rigore del tempo*«. Eingeleitet werden die rezitativischen Passagen oft – ganz traditionell – durch einen Sextakkord. In der Regel sind diese Abschnitte kurz. Zuweilen gibt es jedoch auch längere Abschnitte, etwa bei der vierten Betrachtungsstrophe (»Und der Vater mit frohem Blick … und das Unglück schreitet schnell«, S. 15). Dabei wird die Rede des Vaters (»Fest wie der Erde Grund …«, S. 15) fast wie ein *accompagnato* vertont;[44] auf die Vortragsanweisung »*maestoso*« und »*a tempo*« folgen im Klavier Akkordschläge, die den gesungenen Worten (Dreiklangsmelodik in G-Dur und D-Dur) besondere Bedeutung verleihen (S. 15). An anderen Stellen »Wohlthätig ist des Feuers Macht …« werden die Worte »[be-]wacht, und was er bildet, was er schafft, das dankt er [dieser Himmelskraft]« durch einen ausgehaltenen Akkord unterstrichen (S. 16f). Diese Form des *accompagnato* wurde noch um 1800 benutzt, um eine gewisse »Feyerlichkeit« auszudrücken, wie es in Kochs *Musikalischem Lexikon* heißt.[45] Dass diese Einschätzung nicht falsch ist, belegt eine andere Stelle in Hurkas Werk: Auch bei der Textstelle »[vertraut der Sämann seine] Saat und hofft, daß sie entkeimen werde zum Seegen nach des Himmels [Rath]« wird ein ausgehaltener Akkord zur Begleitung bemüht (S. 22).

Textausdeutend ist zuweilen der Klavierpart, der die rezitativischen Abschnitte einleitet oder unterbricht. Am deutlichsten wird dies bei den Versen »Weh! wenn sich in dem Schoos der Städte der Feuer Zunder […] Da zerret an der Glocke Strängen der Aufruhr« (S. 30f.). Hier wechselt der unbegleitete Gesang mit Akkordschlägen und chromatische Läufen ab. Diese musikalische Illustration von »Unordnung« schließt an barocke Modelle an, wonach die Chromatik einerseits zur Affektsteigerung genutzt wird, andererseits ein Abweichen von der (gottgewollten) Ordnung bedeutet.

[44] Der Gesang ist metrisch gebunden und *a tempo* auszuführen; die Klavierbegleitung wird – bei Hurka allerdings nur in einem sehr begrenzten Umfang – selbstständiger und beschränkt sich nicht nur auf Stützakkorde.

[45] Die Vortragsanweisung der entsprechenden Passage lautet »Allegro Maestoso«. Zum Accompagnato vgl. Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt/M. 1802 [Neudruck: Kassel 2001], Sp. 59.

Ariose / liedhafte Abschnitte

Neben den Meisterstrophen und den rezitativischen Abschnitten vertont Hurka Teile der Betrachtungen auf ariose bzw. liedhafte Art. Diese werden durch eigene Vortragsbezeichnungen (»*Andante*«, »*Andantino*« etc.) eingeleitet. Bestimmte Textabschnitte werden ungeradtaktig vertont, etwa »O zarte Sehnsucht, süsses Hoffen, der ersten Liebe goldne Zeit« (S. 10f.) oder »Lieblich in der Bräute Locken« (S. 12). Ein ganz anderer Affekt wird im *Allegro moderato* »Hört ihr's wimmern hoch vom Thurm« erzeugt. Dort geht der Impuls von der Klavierbegleitung aus: Punktierte Sechzehntel-Akkorde mit oktavierten Bässen deuten den im Text geschilderten Brand aus (S. 18f.).

Textgezeugt ist auch die Dreiklangsmelodik zu dem Vers »Von dem Dome schwer und bang tönt die Glocke Grabgesang« (S. 22). Über pendelnde Quarten (c – G) wird der c-moll-Dreiklang in verschiedenen Umkehrungen benutzt. Ob diese Monotonie als Ausdrucksmittel erwünscht war (»Trauergeläute«) oder einem Mangel an kompositorischer Phantasie zuzuschreiben ist, muss offen bleiben. An anderer Stelle führt Hurka eine ländlerartige Melodie im 3/8-Takt ein. Begleitet wird sie zunächst nur zweistimmig mit Terzen, Quarten und Sexten (S. 24). Auch hier lehnt sich die Vertonung eng an den Text an: Das Ländler-Idiom greift den Ernte-Volkstanz auf, von dem im Gedicht die Rede ist (»und das junge Volk der Schnitter eilt zum Tanz« [S. 25]).

Die Begleitung der liedhaften bzw. ariosen Abschnitte entspricht im Wesentlichen den sonstigen Liedvertonungen Hurkas. Wie bei der gesamten Vertonung der *Glocke* ist die Harmonik dabei der Melodik untergeordnet; sie lässt – wie Lucy Gelber meinte – »auf eine einseitige melodische Erfindungskraft des Komponisten schließen.«[46] Technisch gesehen wechseln sich akkordische Begleitung (auch mit Basston in der linken Hand und nachschlagenden Akkorden in der rechten) mit Alberti- oder Murkybässen ab. Zuweilen entspricht die Oberstimme der Begleitung der Singstimme – auch wenn das gesamte Werk durchgehend in drei Systemen notiert ist.[47]

Die liedhaften Abschnitte der *Glocke* erfuhren im Übrigen eine in wirkungsgeschichtlicher Hinsicht bemerkenswerte Zweitrezeption: Johann Karl Friedrich Rellstab hat sie (»O zarte Sehnsucht«, »Heilige Ordnung«

[46] Gelber, s. Anm. 7, S. 21. Vgl. S. 31 mit Anm. 97: Dort äußert Gelber die Ansicht, die Begleitung von der »Glocke« sei lediglich Stimmstütze und habe kein »tieferes Eigenleben«.

[47] Die Notation von Liedern mit Klavierbegleitung in drei Systemen war damals noch relativ neu; das ältere Klavierlied (erst recht das Generalbasslied) war in zwei Systemen notiert. Hurka forderte auch in seiner Liedersammlung »Ernst und Scherz in XII Liedern« (Dresden o.J.) für die Ausführung zwei Personen, einen Sänger und einen Fortepiano-Spieler.

und »Holder Friede«) vierstimmig vertont und 1802/1803 in einer Liedersammlung publiziert.[48]

Selbstständige instrumentale Abschnitte

Das *Lied von der Glocke* enthält ein instrumentales Vorspiel, verschiedene Zwischenspiele und ein viertaktiges Nachspiel, das tonmalerisch die neu gegossene Glocke »ausklingen« lässt: Über pendelnden Quarten (ähnlich wie beim »Grabgesang«) ertönen im *pianissimo* aufsteigende D-Dur-Akkorde. Das Vorspiel mit seinem Passagenwerk ist äußerlich ambitionierter, auch wenn die musikalische Substanz eher bescheiden ist. Ähnlich wie ein »*Praeludium*« im ursprünglichen Wortsinne hat es keinen selbstständigen Kunstanspruch, sondern leitet nur das Folgende ein, stellt Tonart (D-Dur) und Grundaffekt (Erhabenheit, Feierlichkeit) in den Vordergrund. Ein achttaktiges Zwischenspiel in G-Dur (Vortragsbezeichnung: »*Andante*«), das einen Affektwechsel vorbereitet, unterbricht sodann die zweite Reflexionsstrophe (S. 7). Andere Zwischenspiele – auch in rezitativischen Abschnitten – dienen ganz unmittelbar der Textillustration, etwa wenn von der entfesselten Kraft des Feuers die Rede ist und diese durch schnelle Akkordrepetitionen nachgezeichnet wird (S. 16ff.). Selbstverständlich nutzt Hurka auch die Gelegenheit, die im Schillertext geschilderte Tanzsituation instrumental vor- und nachzubereiten. Auf die Ländler-Form und den Zusammenhang mit dem Ernte-Volkstanz wurde bereits verwiesen. Den gesungenen Mittelteil rahmt der Komponist durch 32 Takte Vorspiel und 16 Takte Nachspiel (S. 24f.) ein.

ÖFFENTLICHES ECHO

Der Vielzahl von Drucken steht eine Zurückhaltung der öffentlichen Kritik gegenüber. Eine Durchsicht der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* förderte nur eine kurze Rezension zutage, immerhin mit dem Hinweis, die Komposition bzw. deren Aufführung sei mit Beifall aufgenommen worden.[49] Weitere Besprechungen sind offenbar nicht erschienen, wie die

[48] Frohe und gesellige Lieder op. 320, 4 Hefte, 1802/03 (vgl. Oskar Guttmann, Johann Karl Friedrich Rellstab. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Berlins, Inaugural-Dissertation, Berlin 1910, S. 174f.).

[49] Allgemeine Musikalische Zeitung 5, 1802/1803, S. 222 (Dezember-Ausgabe 1802). Es handelt sich dabei um die bereits erwähnte Aufführung in der Berliner Freimaurerloge.

Konsultation einschlägiger Nachweisinstrumente zeigt.[50] Allerdings ist außerhalb des Musikschrifttums auf eine kritische Auseinandersetzung zu verweisen: In der Zeitschrift *Apollon* erschien in der Januar-Ausgabe des Jahres 1803 (bereits im Dezember 1802 vorab herausgekommen) eine ausführliche Besprechung – besser gesagt: ein veritabler Verriss.

Herausgegeben wurde das Blatt von Julius Werden, Adolph Werden und Wilhelm Schneider.[51] Beim Letztgenannten handelt es sich um den Komponisten Johann Georg Wilhelm Schneider (1781-1811), der in Berlin als »ein fruchtbarer und beliebter Lieder- und Claviercomponist« hervorgetreten sein soll.[52] Vermutlich ist dieser Musiker auch der Verfasser der Rezension. Der vernichtenden Besprechung vorgeschaltet ist ein Gedicht mit der ironischen Titulierung *An Franz Hurka*. Kritisiert wird dabei nicht nur die Seichtheit der Poesie Karl Friedrich Müchlers (1763-1857), sondern auch – in der Form eines Sonetts – die bescheidenen Künste Hurkas:

Wie man so nebenbei Sallat von Gurken
Genießt, auch wohl besucht den Pfefferküchler;
So soll man lesen auch den Dichter Müchler
Und spiel'n dazu die Melodie'n von Hurken.

Da trommelt bald der Baß, bald wird er murken,[53]
Da ist der Dichter auch so seicht und Sprüchleer,
Daß jeder sich drob freut, der so in sich leer
Und gern an Unbedeutsamkeit mag lurken.[54]

Doch da nicht viel bewürkten Müchlers Musen,
So sollte Schiller nun mit seiner Glokken
Zum Mitleid für den Abgebrannten lockken.

[50] Vgl. Axel Beer, »Empfehlenswerthe Musikalien«. Besprechungen musikalischer Neuerscheinungen außerhalb der Fachpresse (Deutschland, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Eine Bibliographie, 2 Bde, Göttingen 2000f.

[51] Die Namen »Julius Werden« und »Adolph Werden« sind Pseudonyme für Friedrich Theodor Mann und J. G. Winzer. Die Zeitschrift erschien nur im Jahr 1803. Sie wurde rezensiert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 5, 1802/1803, Sp. 214-220 (Dezember-Ausgabe 1802).

[52] Ernst Friedlaender, Schneider, Johann Georg Wilhelm, in: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 32, Leipzig 1891, S. 144. Der genannte Schneider ist nicht zu verwechseln mit dem Kirchenmusiker Wilhelm Schneider (1783-1843).

[53] Wort »murken« abgeleitet von den sog. »Murkybässen« (stereotype Begleitfigur der linken Hand in Oktaven, vgl. Koch, s. Anm. 46, S. 985f.).

[54] Wort »lurken« meint soviel wie »stottern«, »stammeln« (vgl. Jacob Grimm; Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 6, Leipzig 1885, Sp. 1313).

Daß nur Dein Läuten Dich ins Grab nicht trage,
Dann singe Dir: es war'n mir seel'ge Tage,
Und lull Dich ein an Vater Bacchus Busen.[55]

Die hier angeschlagene Tonlage wird in der Rezension konsequent fortgesetzt.[56] Hurka wird generell jegliches Talent zur Komposition abgesprochen; er besitze »weder Geschmack, noch Ueberlegung, noch ästhetischen Sinn«.[57] Vielmehr sei er nur dazu fähig, einfache Texte mit ebensolchen Melodien zu unterlegen. Als Beispiel werden die im Gedicht schon geschmähten Müchlerschen Verse angeführt.[58] Die Verbreitung von Hurkas Kompositionen wird daher mit dem schlechten Geschmack der Vielen erklärt; das Populäre ist dieser Einschätzung nach das Seichte. »Indessen«, fährt der Kritiker streng fort,

> wo die Poesie durch eine tiefe und grosse Natur sich offenbart, und sie also selbst Tiefe und Bedeutsamkeit hat, da muß es für den Componisten schwerer seyn, sie gehörig aufzufassen, in die Tiefe einzugehen und das Ganze in seiner Kunst wahrhaft darzustellen.[59]

Bei Schiller treffe dies zu, »und es ist vorauszusehen, mit welchem unglücklichen Erfolge ein Componist, der nichts versteht, als gefällige Melodien zu unbedeutenden Texten zu setzen, jene Bedeutsamkeit und Tiefe in der Musik wiedergeben mußte.«[60] Der Rezensent macht darauf aufmerksam, dass sich die *Glocke* seiner Ansicht nach überhaupt nicht zur Vertonung eigne, weil keine Einheit herzustellen sei. Am ehesten seien wohl »Declamationsstücke« angemessen, die geschickte Verbindung von Gesang, Rezitativ und instrumentalbegleiteter oder bloßer Deklamation.[61]

An die generelle Kritik schließt sich eine Auflistung verschiedener ästhetischer und handwerklicher Mängel an – etwa im Bereich der Deklamation, der Harmonik oder der Tonsatzregeln. So seien die »Befehle des Meisters schlecht behandelt«; die Begleitung hierzu ist nach Meinung des Rezensenten »wässerig und kraftlos«.[62] »Dazu kommt nun noch,« fährt der unzufriedene Autor fort, »daß die Melodie des Meisters schlecht ge-

[55] Apollon. Eine Zeitschrift herausgegeben von Julius Werden, Adolph Werden u. Wilhelm Schneider, H. 1, Penig 1803, S. 53.

[56] Wie die Überschrift der Rezension und die mitgeteilten Seitenverweise belegen, lag dem Rezensenten die Ausgabe A vor.

[57] Ebd., S. 56.

[58] Ebd., S. 56f.

[59] Ebd., S. 57.

[60] Ebd.

[61] Ebd., S. 58.

[62] Ebd., S. 58f.

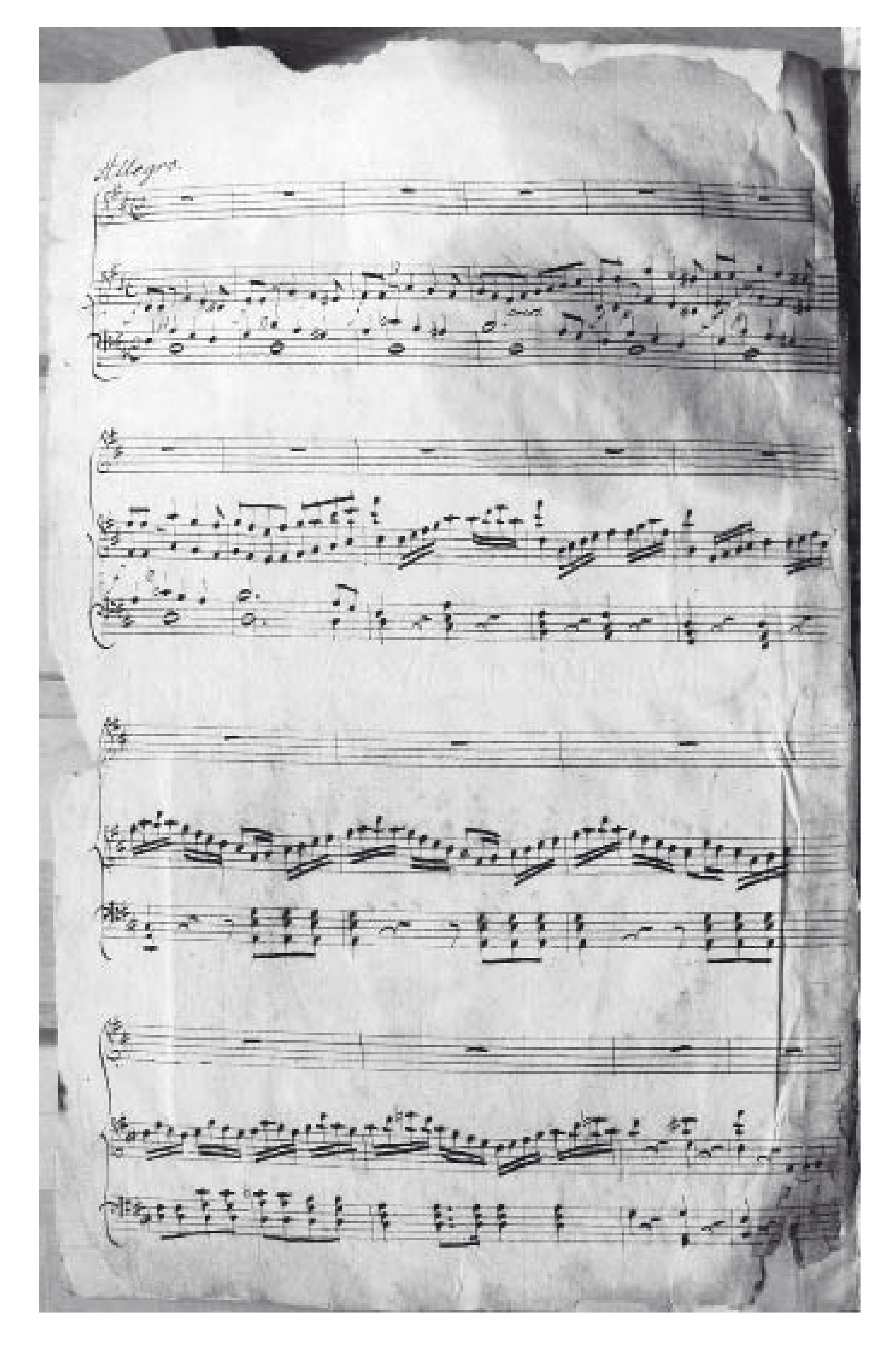
wählt ist und zu viel Umfang hat, – als wenn der Glockengiessermeister ein Opernsänger wäre, der zwey Octaven in seiner Gewalt hätte«.[63] Letzteres war eine persönliche Spitze gegen den Komponisten, der ja als Tenorist am Königlichen Theater in Berlin tätig war. Beanstandet wird auch die zehnmalige Wiederholung der »gleiche[n] jämmerliche[n] Musik« bei den Meisterstrophen.[64] Des Weiteren werden die »kindischen Malereyen« gerügt[65] und nochmals die fehlende Einheit des Werks bekräftigt: »Es folgt Gedanke auf Gedanke, und am Ende weiß man gar nicht, was man eigentlich gehört hat.«[66]

Das Resultat ist verheerend. Der Rezensent ätzt:

> H. H. [Herr Hurka] mag fortfahren, Liederchen mit Murkypässen[67] zu liefern; nur hätte ihn sein Genius behüten sollen, sich an Schillers Muse zu versündigen und das, was nur ewigen und ernsten Dingen geweiht seyn kann, mit seiner irdischen und bedeutungslosen Sprache wieder aussprechen zu wollen. Man muß, um den Geist eines grossen Dichters richtig und wahr in seiner Kunst wieder zu geben, mehr wissen als Herr Hurka weiß, nemlich die Elemente seiner Kunst richtig zu handhaben verstehen, einen wahren Begriff von der Musik haben und in die Poesie eindringen können. Da dies aber für H. H. tief verborgene Geheimnisse sind, so mußte unausbleiblich eine so unglaublich elende jämmerliche Mißgeburt entstehen als seine Glocke.[68]

Will man diese Schmähkritik versachlichen, bleibt folgender Kern: Der Rezensent sieht einen Widerspruch zwischen dem Anspruch der Dichtung und der von Hurka vorgenommenen Vertonung. Am Anfang seiner Besprechung klang dieses Thema schon aus rezeptionsästhetischer Sicht an: Einfache Gemüter mögen sich an den einfachen Liedern von Hurka erfreuen. Den Kenner, so kann man folgern, befriedigen sie jedoch nicht. Was schon für schlichte Lieder gilt, muss in einem viel höheren Maße für Schillers *Glocke* gelten: Für einen ästhetisch und musikalisch Geschulten (als deren Sprecher der Rezensent auftritt) ist Hurkas Werk ein »Machwerk« und eine »Mißgeburt«.[69] Freilich kann man die Kritik auch ins Positive

[63] Ebd., S. 59.
[64] Ebd.
[65] Ebd., S. 60 und – in ähnlichen Formulierungen – öfter.
[66] Ebd., S. 62. Vgl. Schiller in seinem Brief an Körner vom 5. März 1805: »Die Musik darf nie Worte mahlen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muss nur dem Geist der Poesie im Ganzen folgen.«
[67] Unklar, ob »Murkybässe« oder »Murkypassagen« gemeint sind.
[68] Ebd., S. 66.
[69] Ebd.



Handschriftliche Kopie des Werks
betitelt mit: »Die Glocke, von Schiller, in Musik gesetzt von Hurka«

wenden: Der Erfolg des Komponisten stellt sich möglicherweise nicht trotz, sondern gerade wegen der bescheidenen handwerklichen und ästhetischen Qualität seiner Elaborate ein. Die *Glocke* von Hurka sprach gerade diejenigen Musikliebhaber an, die Sänger und Sängerinnen, die in den bürgerlichen Salons zusammen mit einem Fortepiano-Spieler auftraten. Hier war Musikgenuss Bestandteil einer Geselligkeitskultur; Schiller war modern und Garant anspruchsvoller Unterhaltung, Hurka stand für vergleichsweise einfache musikalische Realisation und Rezeption.[70] Dies erklärt auch, warum Hurkas *Glocke* gleich viermal gedruckt wurde, aber in den Rezensionsorganen der Zeit, insbesondere dem Fachblatt *Allgemeine Musikalische Zeitung* mehr oder weniger übergangen wurde: Was den Liebhabern der Musik gefiel, war den Kennern offenkundig ein Gräuel.

Zur weiteren Rezeptions- und Verbreitungsgeschichte von Hurkas Komposition ist nichts bekannt. Die vier gedruckten Ausgaben sind jedoch in zahlreichen deutschen und außerdeutschen Bibliotheken nachgewiesen. Schon das 1974 publizierte RISM führt insgesamt 34 Standorte in Deutschland, Österreich, Schweiz, Tschechische Republik, Großbritannien, Schweden und Dänemark an. Darüber hinaus befindet sich jeweils ein Exemplar in Japan und in den Vereinigten Staaten von Amerika.[71] Ein weiteres, von RISM nicht erfasstes Exemplar der Ausgabe C befindet sich in der Freiburger Hochschule für Musik. Gezielte Recherchen würden sicherlich noch weitere Nachweise erbringen. Darüber hinaus wurde im Jahr 2008 ein Druck der Ausgabe A im Internet antiquarisch zum Verkauf angeboten,[72] ebenso – rezeptionsgeschichtlich besonders interessant – eine handschriftliche Kopie des Werks.[73] Diese Umstände lassen auf eine weite Verbreitung der Komposition schließen. Zu erinnern ist an dieser Stelle nochmals an die von Rellstab verlegte Liedersammlung, die drei vierstimmig gesetzte Gesänge aus Hurkas *Glocke* enthält.

[70] Freilich steht der von Hurka geforderte Stimmumfang von zwei Oktaven einer leichten Ausführbarkeit entgegen. Auch seine Selbsteinschätzung distanziert sich von leichter Ausführbarkeit: In der Vorrede zu »Ernst und Scherz in XII Liedern« (Dresden o.J.) hebt er hervor, dass es sich bei seinen Kompositionen nicht um »Volkslieder« handle; sie seien für »Kenner« und »für schon etwas geübte Musickverständige«.

[71] RISM A/I/4 H 7980-7983. Vgl. ferner die Nachweise in Wagner, s. Anm. 7, Anlage 1, S. 76f. und online unter http://kvk.ubka.uni-karlsruhe.de/ [Abruf: 8. August 2008]. Mit Hilfe des KVK konnte beispielsweise ein Exemplar in der Königlichen Bibliothek Amsterdam zusätzlich nachgewiesen werden.

[72] Angeboten vom Musikantiquariat Bernd Katzbichler (Wiesenfelden), online: http://www.booklooker.de/app/detail.php?buchID=335496506 [Abruf: 8. August 2008].

[73] Angeboten vom Musikantiquariat Dr. Michael Raab (München), online: http://www.dreiraaben.de/18/18.htm [Abruf: 8. August 2008].

Allerdings scheint das Interesse an seiner Vertonung genauso schnell wieder abgenommen zu haben: Spätestens 1809, war ein Werk auf dem Markt, das sich breitenwirksam und langfristig behaupten konnte: die Kantate *Das Lied von der Glocke* von Andreas Romberg.[74]

[74] Vgl. hierzu: Stefanie Steiner, Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns »Schöpfung« bis zu Beethovens »Neunter«, Kassel 2001, S. 74-81; Daniela Philippi, Andreas Rombergs Vertonung »Das Lied von der Glocke«. Überlegungen zur Beliebtheit des Werkes im 19. Jahrhundert, in: Festschrift für Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Axel Beer u.a. Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1077-1093. – Neben dieser kantatenartigen Bearbeitung für Soli, Chor und Orchester ist noch auf die melodramatische von Peter Joseph von Lindpaintner aus dem Jahr 1831 hinzuweisen.

JÜRGEN LEHMANN

»DENN ER WAR UNSER!«

Anmerkungen zu einem ›historischen‹ Schiller

Ulrich Fülleborn zum 90. Geburtstag

Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns, im sichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.
[…]
Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
Sein groß Verdienst unwillig anerkannt,
Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
In seinem Kreise willig festgebannt:
Zum Höchsten hat er sich emporgeschwungen,
Mit allem, was wir schätzen, eng verwandt.
So feiert *ihn*! Denn was dem Mann das Leben
Nur halb erteilt, soll ganz die Nachwelt geben.

So bleibt er uns, der vor so manchen Jahren –
[…] – von uns sich weggekehrt!
Wir haben alle segenreich erfahren,
Die Welt verdank' ihm, was er sie gelehrt;
Schon längst verbreitet sich's in ganze Scharen,
Das Eigenste, was ihm allein gehört.
Er glänzt uns vor, wie ein Komet entschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.[1]

[1] Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., 8. Aufl., Hamburg 1966, Bd. 1, S. 257-259.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-007 | CC BY-NC-ND 4.0

Die zitierten Verse sind Bestandteil des *Epilogs zu Schillers »Glocke«*, mit dem Johann Wolfgang Goethe dichterisch auf Schillers Tod am 9. Mai 1805 reagierte, einem Ereignis, das ihn tief erschüttert hatte und auch deshalb immer wieder Anlass eines mit Schmerz verbundenen Gedenkens geworden ist, in den *Annalen*, in den in Terzinen gefassten Reflexionen anlässlich der Betrachtung von Schillers Schädel (*Im ernsten Beinhaus war's*) oder – besonders intensiv und nachdrücklich – im zitierten *Epilog*. Der Ende Juli 1805 entstandene, in der Endfassung aus dreizehn Stanzen – also achtzeiligen Strophen – bestehende Text war Bestandteil verschiedener »Gedächtnisfeste«, während derer die *Glocke* in Verbindung mit Passagen aus Schillers Dramen szenisch inszeniert wurde. Goethes *Epilog* bildete den Abschluss solcher Gedenkfeiern. Diese »Gedächtnisfeste« fanden anlässlich von Schillers Tod 1805, 1810 und 1815 im Theater in Lauchstädt und in Weimar statt, was unter anderem auch die verschiedenen Fassungen des *Epilogs* erklärt. Dieser sollte außerdem innerhalb eines Oratoriums mit dem Titel *Schillers Totenfeier* seinen Platz finden, was aber nicht realisiert werden konnte, unter anderem weil Goethes Freund Zelter die musikalische Gestaltung nicht übernehmen wollte bzw. konnte.

Abgesehen vom Motto, das die Schlussverse der *Glocke* zitiert (»Freude dieser Stadt bedeute, *Friede* sei ihr erst Geläute«), hat Goethes Text zunächst wenig mit Schillers *Lied von der Glocke* zu tun. Im Vordergrund und im Zentrum steht der *Autor* des Liedes, steht Friedrich Schiller, dessen früher Tod den Freund zu einem bewegten und bewegenden Nachruf veranlasst, in dessen Rahmen und Verlauf der Epilog zum Epitaph, zum sprachlichen Gedenkstein wird.

Goethes *Epilog* skizziert Schillers geistige und künstlerische Entwicklung, verweist auf dessen vielfältige Tätigkeiten als Dichter, Historiograph, Philosoph. Er charakterisiert die Person, den scharfsinnigen, kommunikativen, aber auch den leidenden Dichter, benennt dessen Begabungen, schildert Schillers Art zu arbeiten, betont die vielfältigen positiven Wirkungen von dessen Werk in Literatur und Gesellschaft. Goethe zieht dabei alle rhetorischen und poetischen Register, unter anderem mit Anleihen bei der Bibel, die Schiller zum einen als Komet, als Leitstern, als Stern von Bethlehem und zum andern als mit Christus vergleichbaren, irdische Schwere und Tod überwindenden Schmerzensmann erscheinen lassen, Charakteristika, deren Nachwirkungen noch in den Schiller-Bildern des Goethe-Verehrers Thomas Mann, zum Beispiel in dessen Essays *Schwere Stunde* und *Goethe und Tolstoj* zu erkennen sind.

Zum kunstvollen Dichterbild wird der *Epilog* allerdings nicht nur durch diese stilisierende Beschreibung, sondern auch durch seine polyphone Struktur: Goethe vergegenwärtigt Schiller indem er dessen Sprechen auf-

bzw. nachklingen lässt, im offenen und verdeckten Zitat, im sprachlichen Gestus und anderem. Eine weitere Besonderheit dieses Schiller-Nachrufes besteht in der Akzentuierung des Wirkungsaspektes. Das geschieht in zweifacher Weise: Zum einen in der Charakterisierung Schillers als bedeutsamen Vertreter einer Wirkungsästhetik, welche Dichtkunst dominant als Handlung versteht, zum anderen in der Darstellung und Benennung der Wirkungen von Schillers Werken, die – das ›Gute wirken‹, es befördernd – lebensbezogen, geschichtsbewegend sind. Goethe charakterisiert dabei das Werk des verstorbenen Freundes als Form sprachlichen Handelns, das auch ein geschichtliches Handeln ist, zum einen, weil es Orientierung für gegenwärtiges moralisches Handeln anbietet, zum anderen, weil es Zukünftiges antizipiert, Zukünftiges, das – der Gegenwart noch verborgen – im Verlauf einer den kommenden Zeitaltern als Aufgabe zugedachten aktiven, schöpferischen Schiller-Rezeption erkennbar werden wird.

Ausgehend von dieser Akzentuierung von Wirkung und daraus resultierender Nachfolge wird nun Goethes *Epilog* selbst zur sprachlichen Handlung. Sprachliche Handlung ist er zunächst in seiner Eigenschaft als Rollengedicht, als Bestandteil der erwähnten Inszenierungen in Lauchstädt und Weimar, in deren Rahmen Schillers *Lied von der Glocke* und Goethes *Epilog* zu einem Gesamtkunstwerk verschmelzen, das zugleich Memorial ist. Hier und noch stärker im geplanten Oratorium *Schillers Totenfeier* soll der Dichterfreund Gegenstand, Ausgangspunkt und movens der erwähnten – wie es Goethe nennt – »Gedächtnisfeste« sein. Sprachliche Handlung ist der Text aber vor allem auf Grund der in ihm angelegten perlokutionären, der wirkungsbezogenen Bestandteile. Die Spezifik des gezeichneten Dichterbildes, das Pathos der rühmenden *und* erschütternden Rede sowie deren appellative Bestandteile präfigurieren eine Form des Gedenkens, die zugleich Identifizierung *und* Nachfolge einfordert. Es ist bezeichnend, dass Goethe in seinem *Epilog* nicht so sehr den *Verlust* Schillers beklagt, sondern auf seine *Präsenz* insistiert. Die das Gedicht strukturierende dreimalige Wendung »Denn er war unser«, deren Eindringlichkeit Ausrufezeichen nachhaltig betonen, wird in der Schlussstrophe zum »So bleibt er uns«, ein Hinweis auf Existenz *und* Präsenz dessen, was diesen Autor ausmacht, und zwar im *Ganzen* des Volkes, des »Vaterlandes«, wie es in der ersten Fassung von 1805 heißt. Garant dieser Existenz und Präsenz ist die Feier: »So feiert ihn! Denn was dem Mann das Leben | Nur halb erteilt, soll ganz die *Nachwelt* [Hervorhebung J.L.] geben«. Die Feier, die das Alltägliche, das »Gemeine«, aber auch den Tod im Rahmen einer rituellen Handlung überwindet, garantiert, dass ›Schiller uns bleibt‹, dass er nicht vergessen wird.

Von Interesse ist nun, dass dieser Aspekt der Gedächtnisfeier und einer darauf gründenden identifikatorischen Nachfolge von Goethe im Verlauf der Arbeit am Epilog immer stärker akzentuiert wird. In den zwischen 1805 und 1815 vorgenommenen Veränderungen des Textes, die – neben signifikanten Umformulierungen – vor allem zu einer Erweiterung um immerhin zwei Stanzen führen, wird erkennbar, wie Schiller für Goethe zu einer mehr und mehr Objektivität gewinnenden *historischen* Person wird: nicht mehr die Gestalt des *gerade* verstorbenen Freundes, sondern dessen *Nachwirkung* in der Geschichte steht im Vordergrund. Dem korrespondiert, dass die eine der hinzugefügten Stanzen nun dem Historiker Schiller gewidmet ist, ein Aspekt, der in der 1. Fassung noch keine Rolle gespielt hatte. Im Rahmen der Akzentuierung des historischen Schiller wird Schiller zum dauernden Besitz einer Gemeinschaft erklärt, besonders betont das die erst in die Schlussfassung von 1815 eingefügte letzte Stanze.

Die genannten Veränderungen des Goetheschen Epilogs sind also nicht zufällig. Im Verlauf dieser Modifizierungen verändert sich der Nachruf mehr und mehr zur Handlung bzw. zur Handlungsanleitung. Goethes Text wird, – wie die Schillerfeiern ab 1859 bis weit ins 20. Jahrhundert zeigen – zwar nicht zum alleinigen, aber wichtigen Ausgangspunkt einer Gedächtniskultur, die in ungewöhnlich starkem Maße als tragender Bestandteil eines nationalen Identitätsdiskurses erscheint. Begründet durch die Autorität seines Autors wird Goethes Epilog zu Schillers »Glocke« zu einem geradezu kanonischen Schiller-Denkmal. Die individuelle, persönliche Erinnerung an den toten Freund mutiert im Rahmen ihrer sprachkünstlerischen Objektivierung zum Bestandteil einer kollektiven Gedächtnisarbeit, deren Spuren sich ungewöhnlich tief und nachhaltig in Sprache und Bewusstsein der Deutschen eingegraben haben.

Auf Grund der skizzierten Merkmale darf Goethes *Epilog zu Schillers »Glocke«* als geradezu beispielhaft für die sprachlich-interaktive Formung einer Gedächtniskultur gelten, die – wie die kulturwissenschaftlichen und komparatistischen Forschungen der vergangen zwei Jahrzehnte in besonders einsichtiger Weise belegen[2] – zu den entscheidenden Voraussetzungen und Bedingungen bei der Ausbildung und Stabilisierung eines kollektiven Bewusstseins gehört. Die Stabilisierung dient bürgerlichen, später auch proletarischen Schichten im 19. Jahrhundert der sozialen Identitäts-

[2] Das betrifft u.a. die auf Arbeiten des Soziologen Maurice Halbwachs aufbauenden und sie weiterführenden Schriften von Jan und Aleida Assmann; z.B. Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hrsg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988; Aleida Assmann, Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee, Frankfurt/M. u.a. 1993; dies., Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

findung und Identitätsbewahrung, der Festigung gemeinsamer Wertvorstellungen und der Legitimierung kultureller Ansprüche; erreicht wird dies durch Denkmäler verschiedenster Art, auch durch die erwähnten, bestimmten Dichtern gewidmeten Gedenkfeiern, die – wie die Schillerfeiern seit 1859 zeigen – im geradezu besitzergreifenden Zugriff auf bestimmte Sachverhalte, Daten, Personen aus der Vergangenheit die Gegenwart zu deuten und die Zukunft zu entwerfen versuchen. In dieser Eigenschaft ist das literarische Gedenken nicht nur individuelle Erinnerung von Vergangenem, sondern – im Aktivieren eines kollektiven Gedächtnisses – auch Standortbestimmung und Handlungsorientierung. Es ist eine Standortbestimmung, die auch mit einem Nach-Denken über Voraussetzungen, Möglichkeiten, Formen und Funktionen gesellschaftlichen Handelns verbunden ist, in dessen Rahmen und Verlauf Tradiertes neu gesehen, bislang Geltendes kritisch befragt, Erwartungshorizonte revidiert werden.

Dass gerade ein Gedenken an Schiller in diesem Zusammenhang von Interesse ist, möchte ich mit den folgenden Ausführungen demonstrieren.

Die Verbindung von Gedächtnisarbeit und Standortbestimmung ist gerade im Kontext der Schiller-Feiern 2005 und 2009 besonders naheliegend, weil im Rahmen dieser Feiern eines Dichters und Philosophen gedacht wird, der Gegenwärtiges immer wieder in Bezug auf Vergangenes gesehen und gedeutet hat, der also in besonderer Weise dem Historischen verpflichtet ist, der historisch orientiert gedacht und gearbeitet hat, als Ästhetiker und Dramenautor ebenso wie als Geschichtsphilosoph und Historiograph. Schiller hat sich zeit seines Lebens mit historischen Themen und Fragestellungen auseinandergesetzt: *theoretisch* von der dritten Dissertation (*Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*), über die Jenaer Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*, über die *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, über die Geschichte des *Dreißigjährigen Kriegs*, über die *Sammlung historischer Memoires* bis hin zu Schriften wie *Über naive und sentimentalische Dichtung* – *poetisch* in einer Vielzahl von Gedichten wie *Die Künstler, Der Spaziergang,* Balladen etc. und Dramen, von der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* über *Don Karlos, Maria Stuart, Wallenstein, Wilhelm Tell* bis zum unvollendeten *Demetrius.* Auffallend dabei ist, dass diese Arbeiten vornehmlich historische Sachverhalte betreffen, die in den Augen Schillers für die *eigene* Gegenwart von unmittelbarer Bedeutung waren: Das gilt für die aus konfessionellen Konflikten hervorgehenden bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen zu Beginn der Neuzeit, zum Beispiel in den Niederlanden, ebenso wie für die sich aus dem Dreißigjährigen Krieg ergebende

Neuordnung Europas im Kontext der Friedensverträge von Münster und Osnabrück.[3] Geprägt ist eine Vielzahl dieser Schriften vom Bewusstsein, sich in einer Epoche des Übergangs, sich in einer historischen Schwellensituation zu befinden. Diese Situation zu bestimmen, die Gegenwart, die Moderne im Rahmen dieser historischen Tätigkeit in Relation zu Vergangenheit und Zukunft zu definieren und die von vielen Zeitgenossen als partiell, als zufällig, bruchstückhaft, zerrissen und willkürlich empfundenen historischen Abläufe als sinnvolles Ganzes zu denken und zu gestalten ist die Intention des Historikers Schillers – im Entwurf einer Universalgeschichte in den Schriften der späten 80er und frühen 90er Jahre ebenso wie in den – davon freilich stark differierenden – ab 1793 erschienenen ästhetisch-geschichtsphilosophischen Schriften.

Innerhalb dieses ohnehin schon eminent geschichtsorientierten Lebenswerkes gibt es eine Phase, während derer die Auseinandersetzung mit der Geschichte dominierend wird, und das ist die Zeit zwischen 1787 und 1792, eine Zeit, während derer sich das erwähnte Schwellen- bzw. Krisenbewusstsein in ganz Europa zunehmend verstärkt, wobei die Ereignisse der französischen Revolution natürlich besonders wirksam sind. Bereits 1786 (15.4.) hatte Schiller gegenüber dem Freund Körner geäußert, er »würde ein ganz anderer Kerl sein«, wenn er zehn Jahre lang hintereinander hätte Geschichte studieren können.[4] Kurze Zeit später beginnt er mit diesem intensiven Studium. Schiller hat während dieser fünf Jahre bewusst auf die Arbeit an literarischen Projekten verzichtet, entsprechend distanziert, ja stiefmütterlich ist diese als »graue Zone« oder als »Zeit des Übergangs« bezeichnetete Phase lange von der Literaturwissenschaft behandelt worden. Gleiches gilt übrigens für die Geschichtswissenschaft, die – insbesondere im Gefolge der negativen Beurteilung des Historikers Schiller durch namhafte Vertreter des Historismus wie Ranke, Niebuhr, Janssen und andere – den historischen Schriften Schillers lange Zeit wenig Beachtung geschenkt hat.[5] Zwar hat Golo Mann gemutmaßt, die Literaturwissen-

[3] Vgl. dazu: Manfred Riedel, Europa in Schillers Konzept der Universalgeschichte, in: Otto Dann, Norbert Oellers u. Ernst Osterkamp (Hrsg.), Schiller als Historiker, Stuttgart, Weimar 1995 (im Folgenden: Dann 1995), S. 29-58, bes. S. 48 u. 49.

[4] Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, hrsg. im Auftr. der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers u. Siegfried Seidel (im Folgenden: NA), Bd. 24, S. 45.

[5] Zur wechselvollen Einschätzung des Historikers Schiller vgl.: Horst Walter Blanke, Vereinnahmungen: »Schiller als Historiker« in der Historiographiegeschichte der letzten 150 Jahre, in: Michael Hofman, Jörn Rüsen, Mirjam Springer (Hrsg.), Schiller und die Geschichte, München 2006, S. 104-123.

schaftler wollten Schiller den Historikern nicht überlassen;[6] aber letztere wollten den Historiker Schiller eigentlich auch nie haben. Wie viele vor ihm hat auch Golo Mann Schiller als Autor historischer Dramen höher eingeschätzt als Geschichtsschreiber. So ist lange Zeit übersehen worden, wie wichtig diese Schwellenzeit zwischen Früh- und Spätwerk für Schiller gewesen ist, als Standortbestimmung in Bezug auf eine Schiller betreffende Moderne, als Erweiterung des historischen Wissens *und* auch als Voraussetzung seines späteren dichterischen und ästhetischen Schaffens, insbesondere natürlich in Gestalt der nach 1790 entstehenden historischen Dramen.[7]

Neben äußeren Beweggründen, die vor allem Gelderwerb und feste Anstellung betreffen, sind es zunächst ästhetische Aspekte, insbesondere das Verhältnis von historischem Stoff und dessen künstlerischer Gestaltung, die Schiller – auch im Kontext der zögerlichen und distanzierten Aufnahme des *Don Karlos* durch das Publikum – zu einer neuen Sicht der Geschichte bewegen. Er muss erkennen, dass er bislang mit seinen historischen Vorlagen zu nachlässig umgegangen ist.

Im Gegensatz dazu kommt Schiller nun zu der Erkenntnis, dass er die realen historischen Grundlagen zu wenig beachtet hat, dass er – wie es in einem späteren Brief an Wilhelm von Humboldt heißt – »die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht« habe.[8] Geschichte soll nicht nur als Staffage betrachtet werden, vielmehr ist Schiller nun bestrebt, sein historisches Wissen zu vermehren und zu vertiefen, um so Beweggründe, Formen und Funktionen moralischen und gesellschaftlichen Handelns zu erkennen – Grundlage für seine schriftstellerische Tätigkeit sowohl im Bereich der Historiographie als auch der Dichtung.

Ende 1787, Anfang 1788 wendet sich Schiller ganz der Geschichte zu. Er konzentriert sich während dieser Jahre ganz auf historische Studien, arbeitet bis zwölf Stunden am Tag, lesend und schreibend, eine Tätigkeit, die ihn zunehmend befriedigt (Brief vom 19.12.1787 an Körner):

> Alles macht mir hier seine Glückwünsche daß ich mich in die Geschichte geworfen und am Ende bin ich ein solcher Narr, es selbst für vernünftig zu halten. Wenigstens versichre ich Dir, daß es mir ungemein viel Genuss bei der Arbeit gibt, und daß auch die Idee von etwas *solidem* (das

[6] Golo Mann, Schiller als Historiker, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 4, 1960, S. 109.

[7] Umfassend zu Schillers historiographischen Arbeiten hat sich geäußert: Thomas Prüfer, Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft, Köln u.a. 2002.

[8] NA 28, S. 204.

heißt, etwas, das ohne Erleuchtung des Verstandes dafür gehalten wird) mich dabei sehr unterstützt, denn bis hieher war ich doch fast immer mit dem Fluche belastet, den die Meinung der Welt über diese Libertinage des Geistes, die Dichtkunst, verhängt hat.[9]

Als unmittelbares Ergebnis dieser intensiven Arbeit, die Schillers finanziell-materielle Situation verbessern, seine gesundheitliche Verfassung aber nachhaltig verschlechtern wird, sind die bereits genannten großen historiographischen Schriften sowie eine Reihe kleinerer einschlägiger Texte entstanden. Sie alle bezeugen den Willen, in die gegen Ende der Aufklärung von Autoren wie Kant, Schlözer, Gatterer, Herder und andere geführte Diskussion über Fragen nach der Deutung und Gestaltung von Geschichte aktiv und richtungsweisend einzugreifen und darüber hinaus für sich selbst Klarheit über das Verhältnis von Historiographie und Dichtkunst zu gewinnen. In einem der wichtigsten und bekanntesten Briefe zu dieser Thematik vom 7. Januar 1788 hat Schiller dies gegenüber Körner mit folgenden Worten nachdrücklich artikuliert:

Deine Geringschätzung der Geschichte kommt mir unbillig vor. Allerdings ist sie [die Geschichte, J.L.] willkührlich, voll Lücken und sehr oft unfruchtbar, aber eben das willkührliche in ihr könnte einen philosophischen Geist reitzen, sie zu *beherschen*; das leere und unfruchtbare einen schöpferischen Kopf herausfodern, sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen. Glaube nicht, daß es viel leichter sey, einen Stoff auszuführen, den man sich selbst gegeben hat, als einen, davon gewisse Bedingungen vorgeschrieben sind. Im Gegentheil habe ich aus eigenen Erfahrungen, daß die uneingeschränkteste Freiheit, in Ansehung des Stoffs, die Wahl schwerer und verwickelter macht, daß die Erfindungen unserer Imagination bei weitem nicht die Autorität und den Credit bei uns gewinnen, um einen dauerhaften Grundstein zu einem solchen Gebäude abzugeben, welche uns Fakta geben, die eine höhere Hand uns gleichsam ehrwürdig gemacht hat, d.h. an denen sich unser Eigenwille nicht vergreifen kann. Die philosophische innere Notwendigkeit ist bei beiden gleich; wenn eine Geschichte, wäre sie auch auf die glaubwürdigsten Chroniken gegründet, nicht geschehen seyn *kann*, d.h. wenn der Verstand den Zusammenhang nicht einsehen kann, so ist sie ein Unding; wenn eine Tragödie nicht geschehen seyn *muß*, sobald ihre Voraussetzungen Realität enthalten, so ist sie wieder ein Unding.

Über die Vortheile beider Arten von Geistesthätigkeit ist nun vollends keine Frage. Mit der Hälfte des Werths den ich einer historischen

[9] NA 24, S. 184 u. 185.

> Arbeit zu geben weiß, erreiche ich mehr Anerkennung in der sogenannten gelehrten und in der bürgerlichen Welt als mit dem größten Aufwand meines Geistes für die Frivolität einer Tragödie.
>
> […]
>
> Wenn es Nothdurft, ist, die Geschichte zu lernen, so hat derjenige nicht für den Undank gearbeitet, der sie aus einer trockenen Wissenschaft in eine reitzende verwandelt, und da *Genüsse* hinstreut, wo man sich hätte gefallen lassen müssen, nur *Mühe* zu finden. Ich weiß nicht, ob ich Dir meine Ideen klar gemacht habe; aber ich fühle, daß ich die Materie mit überzeugtem Verstande verlasse.[10]

Der mit diesen Zeilen formulierte Anspruch, die Geschichte zu beherrschen, ist eine Nobilitierung der Historiographie im Kontext künstlerischen Handelns, lässt aber auch erkennen, dass Geschichtsschreibung intensive sprachliche Auseinandersetzung mit einer sich in sprachlichen Zeugnissen offenbarenden Geschichte und damit eine bestimmte Form kommunikativen Handelns darstellt. Die über die Kontrastierung von Willkür und Geist laufende Argumentation weist voraus auf die die späteren ästhetischen Schriften dominierende Dichotomie Trieb – Vernunft, deren Auflösung im Rahmen eines selbstbestimmten künstlerischen Handelns geschieht. Der Geschichtsforscher handelt beherrschend, weil er schöpferisch handelt, indem er einer sich zerrissen, zufällig, vernunftlos präsentierenden Geschichte einen Sinn unterlegt und mit Hilfe dieser Sinnzuweisung die Gegenwart definiert. Erst im Verlauf eines solchen Handelns wird die Geschichte als ein strukturiertes, zusammenhängendes Ganzes erfahrbar gemacht, in dessen Rahmen aber auch das scheinbar Vereinzelte, Willkürliche Bedeutung gewinnt, das Datum nun Ereignis, das Faktum zum Kettenglied einer alles umfassenden Einheit wird. Anders als der imaginierende Dichter ist der Historiograph allerdings noch stärker dem Gegenstand verpflichtet, eine Verpflichtung, die einer möglichen Willkür des sich mit der Geschichte schöpferisch auseinandersetzenden Subjekts die notwendigen Grenzen setzt. Darüber hinaus betont Schiller schon in diesem Brief den wirkungsbezogenen Aspekt historiographischen Handelns, im Hinweis auf die Verwandlung der trockenen in eine »reitzende« Historiographie ebenso wie im Antizipieren möglicher Reaktionen in der »sogenannten gelehrten und in der bürgerlichen Welt«. Bereits hier klingt an, was Schiller in den folgenden Jahren immer stärker beschäftigen wird: das Verständnis von Wissenschaft und Philosophie als schöpferischer Akt, in dessen Rahmen und Verlauf eine Vermittlung des Unterschied-

[10] NA 25, S. 2 u. 3.

lichen bzw. Entgegengesetzten, zum Beispiel von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Gegenstand, möglich sein soll – eine Problematik, die sowohl die im Verlauf der folgenden fünf Jahre entstehenden historiographischen Schriften, als auch die ab 1792/93 veröffentlichten philosophisch-ästhetischen und dichterischen Arbeiten maßgeblich prägen wird.

Knapp eineinhalb Jahre nach diesem Brief an Körner wird Schiller diese Gedanken in der bekanntesten seiner historischen Schriften programmatisch ausformulieren, nämlich in der Jenaer Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*? Es ist ein Text, der Formen und Funktionen historischen Gedenkens, historischer Forschung, historiographischer Gestaltung orientiert an den Vorstellungen des erwähnten schöpferischen Beherrschens der Geschichte vorstellt, nun allerdings im Kontext der gegen Ende des 18. Jahrhunderts intensiv diskutierten Konzeption einer Universalgeschichte.

Die Antrittsvorlesung ist Ankündigung, programmatische Erklärung, wissenschaftstheoretische Reflexion und – in ihrer stark wirkungsbezogenen Diktion – auch Handlungsanleitung. Sie stellt ihren Gegenstand vor, fragt nach den Voraussetzungen seiner wissenschaftlichen Erschließung, benennt die Bedingungen und Gesetze seiner Darstellung und bestimmt – ausgehend vom Titel – den Zweck eines historischen Studiums. Darüber hinaus ist sie als Versuch lesbar, die Schiller betreffende Moderne, seine Gegenwart im Kontext eines universalhistorischen Entwurfs zu verorten und zu definieren.

Bereits der Titel benennt das dominierende Thema: im Zentrum von Schillers Ausführungen steht die allgemeine, die Universalgeschichte. Die Verwendung des Begriffs »Universalgeschichte« verweist – übrigens nicht nur bei Schiller – zunächst generell auf die Intention, das Vergangene als Einheit zu sehen, geprägt von einer bestimmten Ordnung kausaler, finaler, genetischer Art.[11] Von Wichtigkeit dabei ist – und das gilt nicht nur für Schillers Verständnis von Universalgeschichte – dass die Bestimmung dieses Ordnungsprinzips von der Gegenwart des Historiographen ausgeht. Schiller akzentuiert diesen Aspekt – darin noch ganz Aufklärer – in der Weise, dass er seine Gegenwart als positiv gesehenen Ziel- und Endpunkt der Geschichte versteht; spätere ästhetisch-geschichtsphilosophische Arbeiten werden eine völlig andere Wertung der Gegenwart artikulieren. Ausgehend vom ›So waren wir – Was sind wir jetzt‹[12] bestimmt Schiller seine Gegenwart als – positiv gesehenes – Resultat »aller vorhergegan-

[11] Vgl. dazu: Ulrich Muhlack, Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus, in: Dann 1995 (Anm. 3), S.5-28.

[12] NA 17, S. 372.

genen Weltbegebenheiten«. Der »Universalhistoriker« schreibt die Geschichte allerdings nicht von ihren Ursprüngen her zur Gegenwart, sondern »rückt von der neuesten Weltlage aufwärts dem Ursprung der Dinge entgegen«.[13] Entscheidend für Auswahl und Deutung historischer Fakten ist also der Gegenwartsbezug: »Das Verhältniß eines historischen Datums zu der *heutigen* Weltverfassung ist es also, worauf gesehen werden muß, um Materialien für die Weltgeschichte zu sammeln.«[14]

Der Begriff des Universalen ist in Schillers Antrittsrede in Bezug auf verschiedene Aspekte ausdifferenziert: er artikuliert zunächst ein Verständnis von Geschichte als das alles, die »ganze moralische Welt« Umgreifende bzw. Einbegreifende, das nicht nur alle auf den Menschen und seine Entwicklung bezogene Handlungen und Ereignisse, sondern auch die darauf bezogenen Gedanken, Meinungen, Gefühle etc. umfasst. Der Begriff meint weiterhin die Existenz eines diese Handlungen, Fakten, Daten etc. verbindenden *einen*, dynamischen Prinzips, das die oben genannte Ordnung der Geschichte garantiert.

Begründet und erkennbar gemacht wird dieses Kohärenzprinzip durch den Universalhistoriker, der im Gegensatz zum empirisch arbeitenden, sich an Einzelheiten abarbeitenden »Brotgelehrten« die großen Zusammenhänge zu erkennen, zu deuten und zu gestalten vermag. Gerechtfertigt wird dies durch Schiller zunächst anthropologisch, im Rahmen eines Analogieschlusses vom Menschen auf die Geschichte:

> Er [der Universalhistoriker, J.L.] nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus, und verpflanzt sie ausser sich in die Ordnung der Dinge, d.i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt, und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*.[15]

Die durch Vernunft garantierte innere Einheit des Menschen wird also auf historische Abläufe übertragen, wobei Schiller – wie bereits erwähnt – diese Einheit progressiv-dynamisch, als teleologisch geprägte Entwicklung versteht.

[13] Ebd., S. 372.

[14] Ebd., S. 371 u. 372.

[15] Ebd., S. 374. Zu den transzendentalphilosophischen Voraussetzungen dieser Überlegungen vgl.: Peter-André Alt, Natur, Zivilisation und Narratio. Zur triadischen Strukturierung von Schillers Geschichtskonzept, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 18, 2008, S. 530-545, bes. S. 539ff.

Diese Übertragung ist identisch mit einer Konstruktion, in deren Rahmen die Geschichte nicht mehr als »Aggregat von Bruchstücken«,[16] sondern als System erscheint:

> So würde denn unsre Weltgeschichte nie etwas anders als ein Aggregat von Bruchstücken werden, und nie den Nahmen einer Wissenschaft verdienen. Jetzt also kommt ihr der philosophische Verstand zu Hülfe, und, indem er diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verkettet, erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen. Seine Beglaubigung dazu liegt in der Gleichförmigkeit und unveränderlichen Einheit der Naturgesetze und des menschlichen Gemüths, …[17]

Universalgeschichte ist also Konstruktion, und zwar eine Konstruktion, die systematisiert *und* vervollständigt. Ausgehend vom oben genannten Analogieschluss geschieht dies aber nicht (mehr) orientiert am Prinzip der Kausalität: nicht mehr die blinde, mechanische Relation von Ursache und Wirkung, sondern die von Mittel und Absicht ist bestimmend:

> Je öfter also und mit je glücklicherm Erfolge er [der Universalhistoriker, J.L.] den Versuch erneuert, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu verknüpfen: desto mehr wird er geneigt, was er als *Ursache* und *Wirkung* in einander greifen sieht, als *Mittel* und *Absicht* zu verbinden. Eine Erscheinung nach der andern fängt an, sich dem blinden Ohngefähr, der gesetzlosen Freyheit zu entziehen, und sich einem übereinstimmenden Ganzen (das freylich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist) als ein passendes Glied anzureyhen.[18]

Die Abkehr vom Prinzip der Kausalität zugunsten einer teleologisch orientierten Konstruktion von Geschichte ermöglicht zumindest ansatzweise eine Akzentuierung der Geschichte als »moralischer Welt«, als Ergebnis des vernunftbestimmten Handelns von Menschen, deren Resultat und Ziel eine von Schiller hier – im Rahmen der Antrittsvorlesung – positiv gesehene, von den Prinzipien der Freiheit und Selbstbestimmung geprägte Gegenwart ist. Das erklärt unter anderem auch, warum historische Umbrüche wie Aufstände und Revolutionen im Zentrum der historiographischen Arbeit Schillers stehen, also zum Beispiel *Die Geschichte des Abfalls*

[16] NA 17, S. 373. Hier gibt es bis hin zur Wortwahl Übereinstimmungen mit Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* und *Mutmaßlicher Anfang der Menschheitsgeschichte*. Vgl. dazu den in Anm. 11 vorgestellten Beitrag von Ulrich Muhlack, bes. S. 20f.

[17] NA 17, S.373.

[18] Ebd., S. 373.

der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung. Vornehmlich an diesem Text ist auch erkennbar, dass für Schiller dieser Aspekt der Selbstbestimmung bei der konkreten historiographischen Darstellung dominant ist: im Zentrum steht zum Beispiel nicht die theologisch-religiöse Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten im 16. Jahrhundert, sondern das bürgerliche Streben nach Selbstbestimmung und nach Emanzipation von Katholizismus, Fremdherrschaft und feudaler Gesellschaftsordnung.

Auch das im Brief an Körner angekündigte Beherrschen der Geschichte, die schöpferische Auseinandersetzung mit der Geschichte in Gestalt von deren philosophischer Konstruktion ist ein Akt der Selbstbestimmung. Das gilt für deren Studium, noch mehr aber für die Historiographie. Der Geschichtsphilosoph und der Historiograph erforschen und gestalten die Historie aus innerem Antrieb und Bedürfnis, Trieb und Verstand gehen auch hier eine Synthese ein, eine Form selbstbestimmtes Handelns, das, eben nicht außengeleitet, *sich selbst* fortschreibt. Als solches ist es Bestandteil und movens der Universalgeschichte, die von Schiller in der Antrittsvorlesung als eine Fortschritts-, als eine Emanzipationsgeschichte der Gattung Mensch zur Freiheit verstanden wird. Zugleich wird mit Hilfe einer solchen auf Vervollkommnung und Systematisierung ausgerichteten Konstruktion von Universalgeschichte der Einzelmensch zum Gattungswesen, sein Denken und Handeln als repräsentativ für moralische Gesetzmäßigkeiten erklärt. Dies wiederum ist eine der Voraussetzungen dafür, dass Schiller auch kollektive Subjekte wie Volk oder Nation als Subjekte historischen Handelns vorstellen kann, so wie er es kurz zuvor bereits in der erwähnten ersten großen historiographischen Schrift *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* getan hatte (1788).

Die auf Systematik und Kohärenz ausgerichtete gedankliche Konstruktion von Geschichte hat es freilich mit zwei Problemen zu tun: das eine betrifft den Zugang zur Vergangenheit, das andere bezieht sich auf die Darstellung des universalhistorischen Zusammenhangs. Das erste Problem, also die Gewinnung, Prüfung und Würdigung der einzelnen realen Daten, Fakten, Ereignisse, Handlungen etc. nötigt den Universalhistoriker, wie er von Schiller in der Antrittsvorlesung vorgestellt wird, ähnlich wie Schillers »Kollegen« Gatterer, Schlözer oder Herder Quellenstudium und Quellenkritik zu betreiben, will er dem selbst gewählten Anspruch gerecht werden, als Historiker (gegenüber dem Dichter) den Begebenheiten ›keine Gewalt anzutun‹. Auch Schiller kann also nicht darauf verzichten, über die Art des Zugangs zur Vergangenheit zu reflektieren, ist er doch – wie erwähnt – gerade in dieser Phase seines Schaffens darauf bedacht, von der

rein idealistischen Konstruktion, von der bloß schönen Idealität wegzukommen. Formen eines Zugangs zu diesen Begebenheiten wie Erinnerung oder Gedächtnis behandelt er in der Antrittsvorlesung freilich nicht oder wie das Gedächtnis nur marginal und abwertend als Grundlage eines mechanischen, nur das Einzelne sehenden Zusammentragens von Fakten. Gleichwohl muss er der historischen Wahrheit und auch der Individualität der historischen Begebenheit gerecht werden, eine Erfordernis, die Schiller sieht, aber im Rahmen seines universalhistorischen Entwurfs bestenfalls andeuten kann. Gleichzeitig markiert gerade diese Problematik seine Position zwischen Aufklärung und Historismus, insbesondere die Differenz zu Herder.

Ein Ausweg aus dieser Problematik einer angemessenen Vermittlung zwischen konstruierender Historiographie und historischer Empirie wird nun in der Antrittsvorlesung zumindest angedeutet und das ist die Sprache. Relevant für den Universalhistoriker, den Geschichtsphilosophen, aber dann noch mehr für den Geschichtsschreiber Schiller ist der *sprachliche* Zugang zu den Fakten, Handlungen, Personen der Geschichte, eine Art Kommunikation mit der Vergangenheit. Die Geschichte *redet* zu dem Menschen, heißt es gleich zu Beginn der Antrittsvorlesung, und zwar zu allen und jedem – auch ein Aspekt des Universalen. Folglich sind allein die *sprachlichen* Quellen Ausgangspunkt und Grundlage des historischen Studiums und der historischen Darstellung. Es ist die Sprache, die Vergangenes sowohl bewahrt als auch weitergibt, tradiert. Die Sprachlichkeit der Welt, in der erkennendes, gedenkendes Subjekt und dessen Gegenstände gleichermaßen aufgehoben sind, ist die Grundlage und Voraussetzung des universal-historischen bzw. geschichtswissenschaftlichen Handelns, das unter diesem Gesichtspunkt eine bestimmte Form dialogischen Handelns ist. »Die Quelle aller Geschichte ist Tradition und das Organ der Tradition ist die Sprache. Die ganze Epoche *vor der Sprache*, so folgenreich sie auch für die *Welt* gewesen, ist für die *Weltgeschichte* verloren.« heißt es in der Antrittsvorlesung.[19]

In seinen historiographischen Arbeiten hat Schiller diese Maxime beherzigt, indem er in umfassender und kenntnisreicher Weise sprachliche Quellen zur Grundlage seiner Darstellungen von Geschichte macht: Arbeiten anderer Historiker, Chroniken, Biographien etc. Schillers intensives, ihn letztlich physisch überforderndes Quellenstudium ist hier im Einzelnen nicht darstellbar.[20] Ich will aber wenigstens ansatzweise auf in der

[19] Ebd., S. 370 u. 371.

[20] Vgl. dazu: Otto Dann, Schiller, der Historiker und die Quellen, in: Dann 1995 (Anm. 3), S. 109-126.

Schillerforschung bislang weniger beachtete sprachliche Formen des für Schiller wichtigen Erinnerns und Gedenkens verweisen und das sind die Autobiographien und Memoiren, Gattungen, die während des hier behandelten Zeitraumes in Deutschland ihre erste große Blütezeit erleben. Schiller behandelt diese sprachliche Form des Vergangenheitsbezugs nicht in der Antrittsvorlesung, sondern in seiner Eigenschaft als Herausgeber, insbesondere als Editor der von ihm zwischen 1788 und 1792 mitbetreuten *Sammlung historischer Memoires.*[21] Im »Vorbericht« zu dieser *Sammlung* verweist Schiller explizit auf den hohen historiographischen Wert solcher Erinnerungen:

> Der Geschichtsforscher schätzt sie als unentbehrliche Führer, denen er sich – in mancher Geschichtsperiode – beynahe ausschließend anvertrauen muß. […] Ueber die wichtigsten Weltbegebenheiten, die auf dem großen politischen Schauplatz oft wie aus dem Nichts hervorzuspringen scheinen, wird uns in Memoires oft ein überraschender Aufschluß gegeben […]. Sie geben das Kolorit zu den nackten Umrissen des Geschichtsschreibers, und machen seinen Helden wieder zum Menschen, indem sie ihn durch sein Privatleben begleiten, und in seinen Schwachheiten überraschen.[22]

Im Gegensatz zum französischen Vorbild, der zwischen 1785-1790 bzw. 1807 erschienenen *Collection universelle des Mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France* wollte sich Schiller nicht auf die Sammlung nationaler biographischer und autobiographischer Denkmäler beschränken. Er beabsichtigte vielmehr – ganz im Sinne einer universalhistorischen Konzeption von Historiographie – Dokumente aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Nationen vorzustellen, und zwar als Zeugen eines einzigen großen weltgeschichtlichen Ganzen:

> Dadurch, und daß er [der Herausgeber, J.L.] die einzelnen Memoires mit universalhistorischen Zeitgemählden begleitet, und wo die Memoireschriftsteller ihn verlassen, die leere Strecken durch eine fortgeführte Erzählung ausfüllt, glaubte er diese Sammlung zu einem gewissen historischen Ganzen zu erheben, wodurch sie demjenigen Theile des Pu-

[21] Zu Voraussetzungen und Genese des Projekts vgl.: Gustav Lücking, Schiller als Herausgeber der Memoirensammlung, 2 Bde., Berlin 1901 (Bd. 1) und 1902 (Bd. 2) sowie NA 19, Tl. 1, S. 223-336.

[22] NA 19, Tl. 1, S. 10 u. 11. Zur Relevanz der Memoiren als historiographische Quelle vgl. auch Schillers Projektskizze im Brief an Bertuch vom 5.1.1789: »In dem ungeheuren Schwall von Memoires wissen Sie, sind oft sehr *wichtige politische* und *historische Thatsachen* und *Aufschlüße* zerstreut.« (NA 25, S. 181).

> blikums, dem sie eigentlich gewidmet ist, in einem vorzüglicheren Grade brauchbar werden könnte.[23]

Diese »Brauchbarkeit« verdeutlicht Schiller im Schlussteil der Antrittsvorlesung:

> Indem sie den Menschen gewöhnt, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammen zu faßen, und mit seinen Schlüssen in die ferne Zukunft voraus zu eilen: so verbirgt sie die Grenzen von Geburt und Tod, die das Leben des Menschen so eng und so drückend umschliessen, so breitet sie optisch täuschend sein kurzes Daseyn in einen unendlichen Raum aus, und führt das Individuum unvermerkt in die Gattung hinüber.[24]

Für Schiller, der in Bezug auf solcherart schriftlich fixiertes Gedenken nicht zwischen Memoiren und autobiographischen Erinnerungen unterscheidet, sind diese Formen des Vergangenheitsbezugs von besonderem Interesse, weil sie ihm Gelegenheit geben, sich einmal mehr zu grundlegenden historiographischen Problemen zu äußern, zum Beispiel zu denen der historischen Wahrheit, der sprachlichen Gestaltung und der Rezeption; relevant in diesem Zusammenhang sind vor allen die »Vorberichte« sowie die »Universalhistorischen Übersichten«. Im Verlauf dieser Überlegungen erhalten die Gattungen Biographie und Autobiographie durch Schiller eine erstaunliche Aufwertung. Mit ihnen reiht er sich ein in eine während der späten 80er und der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts verstärkt einsetzende gattungstheoretische Diskussion, in deren Rahmen, unter anderem im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit Rousseaus *Confessions*, auch die historiographische Funktion dieser Genres vermehrt und eingehend erörtert wird.[25] Beispielhaft demonstrieren dies die *Briefe von Herrn Herder*, die einer anderen Anthologie biographischer und autobiographischer Schriften, den vom Historiker Johann Georg Müller erstmals 1791 herausgegebenen *Bekenntnisse(n) merkwürdiger Männer von sich selbst* als Einleitung vorangestellt sind.[26] Auch Herder versteht Memoiren und andere autobiographische Zeugnisse als »vortrefflichen Beitrag zur *Geschichte der Menschheit*«,[27] denn sie sind für ihn nicht nur »wahre *Ver-*

[23] NA 19, Tl. 1, S. 9. Im Brief an Körner vom 15.12.1788 bekräftigt Schiller die Konzeption »*eines großen fortlaufenden Werks.*« (NA 25, S. 162).

[24] NA 17, S. 375.

[25] Vgl. dazu: Jürgen Lehmann, Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie, Tübingen 1988, bes. S. 119-137.

[26] Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst. Herausgegeben von Joh. Georg Müller, nebst einigen einleitenden Briefen des seligen Hrn. von Herder, Bd. 1, Winterthur 1806.

[27] Ebd., S. XXXI.

mächtnisse der Sinnesart denkwürdiger Personen«, sondern »*Spiegel der Zeitumstände,* in denen sie lebten«.[28] Als solche »Spiegel der Zeitumstände« erscheinen sie vor allem dann, wenn sie die Entwicklung eines Menschen im Kontext des Verhältnisses von Ich und Welt vorstellen; dies deutet voraus auf Goethes im Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* formulierte Forderung an die Gattung, »den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen«.[29] Herder hat diese Problematik nur gestreift, wichtig an diesen Ausführungen ist die Akzentuierung des Entwicklungsaspekts, der hier in zweifacher Weise relevant ist: zum einen in Bezug auf die dargestellten Personen, deren Lebensweg als Entwicklungsgeschichte beschrieben werden soll, was Ende des 18. Jahrhunderts durchaus nicht selbstverständlich ist, und zum anderen in Bezug auf die »Geschichte der Menschheit«, die ebenfalls als Progression erscheinen soll, als »ein Hinterlassen eines Erbtheils«, als Akt der Tradierung, in dessen Rahmen vergangenes Geschehen als Zusammenhängendes und Zusammengehöriges vorgestellt werden soll. In diesem Zusammenhang verweist Herder auf den notwendig erzählenden Duktus lebensgeschichtlicher Darstellungen, durch welchen allein der Zusammenhang der historischen Handlungen und Ereignissen manifest gemacht werden kann.

Während Herder und Schiller in Bezug auf die Deutung von Geschichte durchaus unterschiedliche Positionen vertreten, zeigen sich in Bezug auf die Darstellung, also das historische Erzählen, durchaus Gemeinsamkeiten. Was Herder hierzu in seinen »Briefen« andeutet, erfährt durch Schiller eine Weiterentwicklung und ästhetische Legitimierung. Biographische und autobiographische Texte sind für den Historiker Schiller in dreierlei Hinsicht bedeutsam: weil sie Garanten der Wahrheit sind, weil sie – im Gegensatz zu anderen schriftlichen Quellen wie zum Beispiel Chroniken – Vergangenes im *Erzählen* synthetisieren und weil sie eine intensive Rezeption befördern. Garanten der historischen Wahrheit sind sie durch die Augenzeugenschaft bzw. Zeitgenossenschaft ihrer Autoren, die es letzteren erlaubt, historisches Geschehen detailliert, konkret, anschaulich, mit »eine(r) angenehme(n) Mannichfaltigkeit« zu schildern:

> Daß es ein Augenzeuge – ein Zeitgenosse wenigstens – ist, welcher sie niederschrieb, daß sie sich auf eine einzige Hauptbegebenheit oder auf eine einzige Hauptperson einschränken, und nie den Lebensraum Eines Menschen überschreiten, daß sie ihrem Gegenstand durch die kleinsten Nüancen folgen, Begebenheiten in ihren geringfügigsten Umständen,

[28] Ebd.

[29] Goethes Werke, hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, 1. Abt., Bd. 26, S.7.

> und Karaktere in ihren verborgensten Zügen entwickeln, gibt ihnen eine Mine von Wahrheit, einen Ton von Ueberzeugung, eine Lebendigkeit der Schilderung, die kein Geschichtsschreiber, der Revolutionen im Großen mahlt, und entfernte Zeiträume aneinander kettet, seinem Werke mittheilen kann.[30]

Interessant sind Memoiren für Schiller also nicht nur als historisch wahre Quellen, als Stoff, sondern als sprachliche Darstellungsform, interessant deshalb, weil sie – zwischen Roman und pragmatischer Historiographie stehend[31] – Vergangenes *erzählen*, es also zumindest ansatzweise künstlerisch gestalten, es dabei anschaulich machen und so einer produktiven Rezeption ermöglichen. Wie wichtig Schiller dieser Aspekt ist, zeigt sich daran, dass er das synthetisierende Erzählen zu den drei konstitutiven Merkmalen der Gattung Memoiren rechnet. Memoiren sind für ihn besonders wertvoll, wenn sie sprachkünstlerische Konstruktionen sind; ist dies nicht der Fall, sollen die betreffenden Texte mit Hilfe von Umarbeitungen durch Übersetzer und Herausgeber optimiert werden; das bezeugen seine Ausführungen im »Vorbericht« zu den *Denkwürdigkeiten des Herzogs von Sülly*.[32]

Darüber hinaus ist für den Wirkungsästhetiker Schiller einmal mehr relevant, dass eine solche, am Beispiel biographischer und autobiographischer Texte demonstrierte Ästhetisierung der Historiographie die produktive Rezeption befördert. Schiller hat diesen Aspekt bei der Projektierung der Memoirensammlung besonders berücksichtigt; das belegen die im erwähnten Brief an Körner (12.3.1789) skizzierten Bearbeitungsprinzipien. Darin fordert Schiller unter anderem von den Übersetzern fremdsprachiger Memoiren ein einbürgerndes, dem Verständnis des Lesers ›nachhelfendes‹, durch einen ›gefälligen Stil‹ ausgezeichnetes Übersetzen, wobei dieses

[30] NA 19, Tl. 1, S. 10. Zu Schillers Definition der Memoiren vgl. den Brief an Körner vom 12.3.1789: »Ueber den Begriff: was ich für Memoires gelten laße müssen wir uns aber auch noch verständigen. In diesen Begriff gehört *erstlich* dass der Schriftsteller *gesehen* haben muß, wovon er schreibt. *Zweytens* er beschreibt entweder eine einzelne merkwürdige Begebenheit an der mehrere Personen theil namen, oder er schreibt das Leben einer einzelnen merkwürdigen Person, die viele Begebenheiten erlebte, also weder *Chronik* noch *Geschichte Drittens* er liefert partikuläre Aufschlüße zu bekannten Begebenheiten.« (NA 25, S. 228).

[31] »Zu einer Zeit, wo der Geschmack an historischen Schriften, durch einige Meisterstücke in dieser Gattung erweckt, sich unter dem lesenden Publikum immer allgemeiner verbreitet, und das zahllose Heer von Romanen und romanisirten Geschichten, welche lange Zeit fast allein im Besitz waren, die Wißbegierde zu beschäfftigen, allgemach zu verdrängen scheint, glaubte der Herausgeber, einem Werke, welches zwischen beyden gleichsam in der Mitte steht, und die gefälligen Eigenschaften der Einen mit den gründlichen Vortheilen der andern verbindet, eine nicht ungünstige Aufnahme versprechen zu können.« (NA 19, Tl. 1, S. 10).

[32] Ebd., S. 66.

›Nachhelfen‹ auch mit Hilfe von »historischcritischen« Anmerkungen geschehen kann. Darüber hinaus betont er einmal mehr den erzieherischen Aspekt; der Bearbeiter bzw. Übersetzer habe »alles heraus zu werfen, was in der Geschichte nichts aufklärt«.[33]

Schillers Beschäftigung mit der Memoirenliteratur ist also nicht zufällig, sondern wesentlicher Bestandteil einer intensiven Reflexion über den auch die Historiographie betreffenden notwendigen Zusammenhang von »innerer Wahrheit« und ästhetischer Gestaltung, einer Reflexion, welche die in den frühen 90er Jahren entstandenen großen historischen Schriften maßgeblich geprägt haben. Für Schiller ergibt sich diese Affinität zum Künstlerischen vornehmlich aus der selbstgewählten Aufgabe des Universalhistorikers, Geschichte als kohärentes Ganzes darzustellen, und zwar orientiert an der Zusammenhänge begründenden »inneren Wahrheit.« Diese verleiht bereits dem Denken des Universalhistorikers eine ästhetische Note, denn dieser schreitet »durch immer neue und immer schönere Gedanken-Formen […] zu höherer Vortrefflichkeit fort«.[34] Vor allem aber bestimmt diese Tendenz zum Ästhetischen die *darstellende* Konstruktion von Geschichte, eine Problematik, die Schiller bereits zu Beginn seiner historischen Phase in einem Brief an Caroline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788 mit folgenden Worten umrissen hat:

> Was Sie von der *Geschichte* sagen ist gewiß ganz richtig, und der Vorzug der *Wahrheit*, den die Geschichte vor dem Roman voraushat, könnte sie schon allein über ihn erheben. Es fragt sich nur ob die *innre Wahrheit*, die ich die philosophische und Kunstwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer anderen poëtischen Darstellung herrschen *muß*, nicht eben soviel Werth hat als die historische […]. Die innre Uebereinstimmung die Wahrheit wird gefühlt und eingestanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen seyn muß. Der Nutzen ist unverkennbar. Man lernt auf diesem Weg den *Menschen* und nicht *den* Menschen kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum. In diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister; aber gerade der Geschichtschreiber ist oft in den Fall gesetzt diese wichtigere Art von Wahrheit seiner historischen Richtigkeit nachzusetzen, oder mit einer gewißen Unbehilflichkeit anzupaßen. […][35]

[33] NA 25, S. 227 u. 228.
[34] NA 17, S. 362.
[35] NA 25, S. 154.

Die vor allem in der Antrittsvorlesung vertretene Auffassung, dass der Universalhistoriker, der ›philosophische Kopf‹, ein selbstmächtig handelndes, freies Subjekt sein soll, wird hier dahingehend modifiziert, dass er diese Eigenschaften nur in Orientierung am künstlerischen, am ästhetischen Handeln erlangen kann, in dessen Rahmen die in der Antrittsvorlesung entworfene gedankliche Konstruktion einer universalen Geschichte ihre Objektivierung in Gestalt eines historiographischen Textes erfährt. Darüber hinaus ist eine solche Orientierung die Voraussetzung dafür, dass Geschichte nur so als Universalgeschichte darstellbar ist, als ein Ganzes, in dem das historische Individuum zugleich als Repräsentant der Gattung Mensch erscheint.

Was Schiller in der Vorlesung und im zitierten Brief andeutet, wird in den historiographischen Schriften bestimmend: die Verbindung von historischer Wahrheit und ästhetischer Praxis. Orientiert auch an den von ihm edierten Memoiren, deren Autoren auf ästhetisches Verfahren häufig nicht verzichten können, wird Schiller zum historischen Erzähler, der – auch wenn er keinen Roman schreiben will – auf die diesen gestaltenden Kunstmittel nicht verzichten kann. Geradezu programmatisch kündigt er dies in der Vorrede zur *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande* an:

> Meine Absicht bei diesem Versuche ist mehr als erreicht, wenn er *einen* Theil des lesenden Publikums von der Möglichkeit überführt, daß eine Geschichte historisch treu geschrieben seyn kann, ohne darum eine Geduldprobe für den Leser zu seyn, und wenn er einem andern das Geständniß abgewinnt, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwa borgen kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden.[36]

Nicht nur in dieser, sondern auch in den anderen großen historiographischen Arbeiten hat Schiller diese Intention realisiert. Die immerhin über hundertsechzig Seiten umfassenden Einleitungen in die *Sammlung historischer Memoires* und die *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* zeigen ihn als *erzählenden* Historiographen, dessen Texte – zumindest in Teilen – zu den Glanzpunkten deutschsprachiger wissenschaftlicher Prosa zu rechnen sind, Texte, deren historischer *und* künstlerischer Wert – einmal abgesehen von Kennern wie zum Beispiel Golo Mann – erst in jüngster Zeit angemessen gewürdigt worden ist.[37] Im Rahmen dieser erzählenden

[36] NA 17, S. 9.

[37] Z.B. von: Werner Frick, Der ›Maler der Menschheit‹. Philosophische und poetische Konstruktionen der Gattungsgeschichte bei Schiller, in: Dann 1995 (Anm. 3), S. 77-107. Vgl. auch den in Anm. 15 erwähnten Beitrag von Peter-André Alt.

Historiographie erfährt die Kohärenz des geschichtlichen Entwurfs so eine weitere und zwar sprachliche Fundierung: nicht allein das teleologische Prinzip ist dafür verantwortlich, sondern die Gestaltung der Geschichte im Rahmen des Erzählens. Mit anderen Worten: Daten, Fakten, Ereignisse, Handlungen der Vergangenheit werden in die *narrative* Ordnung einer Geschichte gebracht. Der universalhistorische Entwurf wird zum sprachlichen »Gemälde«, und zwar durch eine kunstvolle intertextuell strukturierte Porträtierung geschichtlich handelnder Personen,[38] bei der Schiller umfassend und kenntnisreich die Gattungen Biographie und Autobiographie berücksichtigt, weiterhin durch die häufige Verwendung von Theater- und Textmetaphern, durch Verfahren wie Kontrastierung, durch kunstvolle, hypotaktisch strukturierte Satzperioden und anderem. Schiller lässt nicht die Geschichte sprechen, sondern demonstriert immer wieder, dass er sie *erzählerisch* beherrscht, in der narrativen Verknüpfung der Begebenheiten ebenso wie in Rückwendungen und Vorausdeutungen, in den ungewöhnlich umfassenden und eindeutigen Wertungen und Parteinahmen und schließlich in den differenzierten, psychologisch argumentierenden Charakterisierungen, gipfelnd im 3. Buch der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, das Schiller selbst in die Nähe des Epos gerückt hat. In dieser Eigenschaft als kunstvolles Gebilde wird der historiographische Text zum sprachkünstlerischen Denkmal, das in Schillers Verständnis zugleich sprachliche Handlung, Organon des Gedenkens *und* des Tradierens ist. In der Einleitung zur *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* charakterisiert Schiller seine historiographische Arbeit als geprägt von der Intention ein »schöne[s] Denkmal *bürgerlicher Stärke* vor der Welt aufzustellen, in der Brust meines Lesers ein fröhliches Gefühl seiner selbst zu erwecken«.[39] Neben der »Schönheit« des Denkmals spielt dabei auch dessen Funktion eine wichtige Rolle, soll der historiographische Text doch nicht nur die Vollkommenheit des Gegenstandes, also der Geschichte, darstellen, sondern als »schönes« Denkmal zur Bildung, zur fortschreitenden Selbstbestimmung und damit zur Vollkommenheit des Menschen beitragen. Noch stärker wird dieser Aspekt der ästhetischen Erziehung die Gesamtanlage der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* prägen, erkennbar bereits an der umfänglichen, ganz auf die Voraussetzungen und Bedürfnisse der Rezipienten ausgerichteten Einleitung. Damit kommt wiederum die erwähnte rezeptionsästhetische Komponente in den Blick, und zwar in

[38] Das hat eingehend herausgearbeitet: Ernst Osterkamp, Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers Geschichte des Abfalls der Niederlande von der Spanischen Regierung, in: Dann 1995 (Anm. 3), S. 157-178.

[39] NA 17, S. 10.

zweifacher Hinsicht. Das ist zum einen die unterhaltende Wirkung, denn Schiller will, wie er in dem anfangs erwähnten Brief vom 7. Januar 1788 an Körner schreibt, die ›Geschichte genießbar machen,‹ die ›trockene Wissenschaft in eine reitzende verwandeln‹.[40] Die Lektüre historiographischer Texte soll zum anderen freilich nicht nur eine genießend rezeptive Haltung bewirken, sondern sie soll den Leser fordern, ihn geistig stimulieren: »Auch der Geschichtsschreiber […] muß die produktive Einbildungskraft des Lesers ins Spiel zu setzen wissen, und bei der strengsten Wahrheit ihr den Genuß einer ganz freyen Dichtung verschaffen«.[41] Die Vergegenwärtigung von Vergangenem wird damit zu einem gemeinsamen Handeln von Historiograph und seinem Leser erklärt. Das Gedenken erscheint als kollektiver schöpferischer Akt und damit als Akt der Freiheit, als Akt der Emanzipation, von den zu erinnernden Gegenständen ebenso wie von bestimmten, begrenzenden, isolierten Zwecken und Zielen.

Die Geschichte gibt also nicht ewig geltende Handlungsmaximen vor, die unbefragt realisiert werden sollen, sie ist nicht mehr Lehrmeisterin, der alte Grundsatz der historia magistra vitae gilt nicht mehr. Im Gegensatz zu letzterem Prinzip ist der gedenkende Bezug auf die Vergangenheit intellektuelle und schöpferische Auseinandersetzung, die den Geschichtsforscher mit seinem Hörer bzw. Leser verbindet. Erst solcherart historiographisches Denken und Handeln ermöglicht die in der Jenaer Antrittsvorlesung geforderte Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft. Das wahrhaft universalhistorische, Zusammenhänge sehende und gestaltende Erforschen der Geschichte – so Schiller dort – vermeidet die unreflektierte, automatisierte Inanspruchnahme des Vergangenen, führt zur Erkenntnis von dessen hohem Wert für die Gegenwart und vermittelt dem Historiker das Bewusstsein, Schuldner des Vergangenen zu sein. Das Abtragen dieser Schuld geschieht durch ein Tradieren, das Gedenken wird zur für den Historiographen *und* seinen Leser verpflichtenden Aufgabe, das aus der Vergangenheit Erhaltene zu bewahren, es zu vermehren und an zukünftige Geschlechter weiterzugeben. Erst im Rahmen einer solchen Produktion und Rezeption verschränkenden Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung wird schließlich *das* erreichbar sein, was Schiller in seiner Antrittsvorlesung als höchstes Ziel seiner Forschung und Lehre verbindenden Tätigkeit als Universitätslehrer formuliert: die Bildung des Menschen zu einem freien, selbstbestimmt denkenden, geschichtsbewusst und moralisch handelnden Individuum. Erst bzw. nur in Orientierung an solch einer Auffassung kann eine Gedächtniskultur entstehen, die diesen Namen verdient.

[40] Vgl. Anm. 10.
[41] NA 28, S. 8.

Schillers hier skizzierte Gedanken zu Geschichtswissenschaft und Historiographie geraten spätestens nach 1793 in den Hintergrund, werden revidiert bzw. ganz aufgegeben. Gründe dafür gibt es viele: Krankheit, Probleme mit den zu bewältigenden Stoffmassen, daraus resultierende Ermüdung, zunehmendes Desinteresse und die bereits jetzt deutlich werdende, gegenüber Körner explizit formulierte Sehnsucht, nicht mehr historisch oder philosophisch, sondern dichterisch tätig zu sein: »Gegenwärtig fehlt es mir sehr an einer angenehmen und befriedigenden Geistesarbeit; die Memoires, die Collegien, die Beiträge zur Thalia nehmen meine Ganze Zeit und mein Kopf ist überladen, ohne Genuß dabey zu haben. […] Es wird mir eben nicht eher wohl werden, biss ich wieder Verse machen kann.«[42] Eine wichtige Rolle spielen die von Schiller negativ beurteilten Folgen der französischen Revolution, die das in der Antrittsvorlesung programmatisch formulierte und in den historiographischen Schriften realisierte aufklärerisch-optimistische Konzept einer zur Vollkommenheit erziehenden Geschichtswissenschaft geradezu dementiert hatten. All das führt zu einer zunehmend skeptischen Beurteilung einer Fortschritt und Vervollkommnung betonenden aufklärerischen Geschichtsauffassung und zu einer pessimistischeren Einschätzung der Gegenwart. Schiller gelangt zu der Erkenntnis, dass die Versöhnung von Willkür und Geist, Trieb und Vernunft, die damit verbundene Vision einer freien selbstbestimmten Existenz der Menschen wohl eher allein im Rahmen künstlerischen Handelns, in dichterischer Form, angestrebt bzw. demonstriert werden kann. Der Bezug zur Geschichte bzw. zu historischen Stoffen und Gegenständen bleibt dabei gleichwohl ungemein wichtig, ist es doch gerade dieser Bezug, welcher der Dichtung ihre notwendige Verankerung in der Wirklichkeit garantiert. »Ich werde es mir gesagt seyn laßen, keine andre als historische Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe seyn« heißt es in einem Brief an Goethe vom 5. Januar 1798.[43]

Diese und andere Reflexionen über das Verhältnis von historischem Stoff und dessen darstellender Behandlung demonstrieren die Bedeutung von Schillers historischen Studien für das Gesamtwerk. Diese Studien erweisen sich als notwendige Phase in Schillers dichterischer Entwicklung vom rein idealistischen zu einem Empirie und Entwurf, historische Fakten und poetische Einbildungskraft vermittelnden Dichter. Mit anderen Worten, ohne seine historische Phase, ohne die universalhistorischen Studien, ohne die genannten historiographischen Arbeiten, ohne die Editionen ist der Dichter der *Maria Stuart*, des *Wallenstein*, der *Jungfrau von Orleans*,

[42] NA 26, S. 12.
[43] NA 29, S. 183.

des *Wilhelm Tell* und des *Demetrius*, ist also der reife, der späte Schiller nicht denkbar. Die Arbeit an der Geschichte begründet, wenn auch nicht allein, Schillers unter anderem im Briefwechsel mit Goethe mehrfach geäußerte Auffassung, dass der poetische Gehalt eines Werkes aus den Tiefen eines konkreten Gegenstandes geschöpft werden muss (Brief von 14.9. 1797).[44] »Diese Materie communiciert mit dem Innersten der Kunst,…«[45] heißt es in einem weiteren Brief an Goethe vom 15. 9. 97; es ist freilich eine Kommunikation, die dem Dichter, konkret dem Autor historischer Dramen, in solcherart Begegnung mit der Geschichte alles abverlangt, ihn erneut dazu bringt, die Geschichte zu beherrschen, ihn nun aber zum »poetischen Kampf mit dem historischen Stoff zwingt«, wie Schiller anlässlich der schwierigen Arbeit an der *Maria Stuart* am 19. Juli 1799 an Goethe schreibt.[46] Die Ergebnisse dieses »*poetischen* Kampfes« mit der Geschichte, insbesondere die späteren historischen Dramen, haben den Historiker Schiller in der Wahrnehmung der nachfolgenden Generationen in den Hintergrund gedrängt – sicher zu unrecht. Denn gerade auch der historische Schiller ebnet uns den Weg zum ganzen Schiller, der eben zugleich Historiker, Dichter, Philosoph und letztlich auch ein Universitätslehrer ist. Sie bringen uns einen Universitätslehrer nahe, der in seiner Jenaer Antrittsvorlesung zur Universalgeschichte etwas betont hat, das gerade heute, im gegenwärtigen Universitätsbetrieb, verlorenzugehen droht, nämlich das von intellektueller Neugierde, vom Suchen nach großen Zusammenhängen bestimmte, nicht zweckgebundene, nicht auf rein materiellen Gewinn und Beruf ausgerichtete Lehren, Lernen und Forschen. Gerade Schillers am Anfang und am Schluss der Vorlesung, letztere gleichsam rahmende Unterscheidung zwischen »philosophischem Kopf«, also dem Zusammenhänge erkennenden und vermittelnden, selbstbestimmt forschenden und lehrenden Gelehrten und dem nur das Einzelne, Begrenzte sehenden, berufsorientierten »Brotgelehrten« ist des Gedenkens im Sinne eines Nach-Denkens wert.

Wie hatte Goethe am Schluss seines Schiller-Epilogs formuliert?

> So bleibt er uns, der vor so manchen Jahren –
> […] von uns sich weggekehrt!
> Wir haben alle segensreich erfahren,
> die Welt verdank ihm, was er sie gelehrt;[47]

[44] Ebd., S. 131.
[45] Ebd., S. 132.
[46] NA 30, S. 73
[47] Goethes Werke (Anm. 1), S. 259.

Es wäre für die deutsche Universität der Gegenwart nicht das Schlechteste, wenn uns – neben dem Dichter – auch der andere Schiller bliebe, der das selbstbestimmte, das unabhängige Denken, Forschen und Lehren propagierende Universalhistoriker Friedrich Schiller und zwar nicht nur als Gegenstand des Erinnerns, sondern auch als ein Nach-Denken provozierender Anreger und Begleiter gegenwärtigen und zukünftigen Handelns.

OLIVER HEPP

EIN TRANSZENDENTALER BUFFO

Kreuzgang und die romantisch-ironische Struktur der *Nachtwachen. Von Bonaventura*

1. NIHILISMUS, EINE ÜBERFLÜSSIGE AUTORENFRAGE UND DER ROMANTISCHE KONTEXT DER *NACHTWACHEN. VON BONAVENTURA*

Im Herbst 1804 erscheint im *Journal von neuen deutschen Original Romanen* ein ungewöhnlicher Text: die *Nachtwachen. Von Bonaventura.* Vor allem die Art und Weise der Veröffentlichung unter einem Pseudonym prägt die Rezeptionsgeschichte des Textes bis in die heutige Literaturwissenschaft hinein, sodass »for a considerable period of time the authorship-debate completely overshadowed and even retarded the analysis of the text.«[1] Ich halte allerdings diesen Ansatz der ausschließlichen Konzentration auf den Verfasser für verfehlt und berufe mich auf Michel Foucault und seine Einführung der »Funktion Autor«, damit ist eine Fixierung auf den Autor keine Grundvoraussetzung mehr für eine adäquate Interpretation.[2]

[1] Kathy Brzovic, Bonaventura´s Nachtwachen. A satirical novel, New York, Bern, Frankfurt/M., Paris 1990, S. 2. Die Frage nach dem Autor hinter dem Namen Bonaventura schien und scheint auf den ersten Blick die interessanteste. Dabei wurden die Namen von Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Clemens Brentano und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling gehandelt (vgl.: Gerhart Hoffmeister, Nachtwachen, in: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 61-96). Jost Schillemeit und Horst Fleig schreiben in den 70ern und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts den Text August Klingemann zu, indem sie sich neben sprachlichen auch auf mathematische Verfahren (Wortvorkommen, -relationen etc.) stützen. Selbst in Veröffentlichungen der neueren Forschung bleibt die Autorenfrage der zentrale Ausgangspunkt, um sich dem Text zu nähern (vgl. z.B.: Thomas Böning, Widersprüche, Freiburg 1996 oder Nicola Kaminski, Kreuz-Gänge, Paderborn, München, Wien, Zürich 2001). Beweggründe wie beispielsweise das Einordnen in den Kanon oder leichter zu fällende Werturteile bestimmen meistens den ersten und größten Interpretationsimpuls.

[2] Vgl.: Michel Foucault, Was ist ein Autor?, in: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt/M. 1988, S. 18-23. Ansätze wie der von Fotis Jannidis, der den Autor als Interpretationsinstanz in anderer Form wieder aufwertet, werden bewusst ausgeblendet. Es geht hier primär darum,

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-008

Der zweite wesentliche Ansatz der literaturwissenschaftlichen Annäherung an die *Nachtwachen* war in den 1970er Jahren vor allem mit einem Schlagwort verbunden, dem Nihilismus.[3] Dieter Arendt ist mit seiner Arbeit von 1972 und dem darin eingeführten Terminus des »poetischen Nihilismus« hauptverantwortlich für die Prägung der Rezeption des Textes:

> Die romantische Phantasie hatte sich in einer Weise subjektivistisch-enthusiastisch überdehnt und überhöht, daß dem poetischen Schöpfungsvermögen die Versuchung nahe lag zur ästhetischen Selbstüberhebung oder […] zum experimentum suae medietatis, das bezeichnenderweise begleitet wurde von den Symptomen der Angst, Schwermut, Langeweile und der Verzweiflung, in denen sich alle Enttäuschung schon ankündigte, die in der Folge alle hochgespannten Erwartungen zunichte machte, zu Nichts.[4]

Auf den ersten Blick sprechen auch einige Indizien für eine solche Interpretation, wie Arendt sie vorschlägt. Kreuzgang verneint alles ihn umgebende, erkennt nichts an und hinterfragt auf diese Weise in den 16 Nachtwachen des Textes jegliche Wahrnehmung und Erkenntnis durchgehend, er findet »bei näherer Ansicht alles eitel.«[5] Weiter beklagt er an mehreren Stellen die Schwermut, hat Angst vor dem Tod, und befürchtet, dass »hinter dieser langweiligen comédie larmoyante noch eine zweite«[6] folgt und das ewige Leben eine genauso leere Fortsetzung der enervierenden Existenz auf Erden ist. Kreuzgang beweist hier für Arendt in den 16 Nachtwachen, dass die transzendente Perspektive nach dem Tod fehlt, die »hochgespannte Erwartung« führt nur ins Leere, das Leben muss mit dem irdischen Sterben enden. Als Hauptaufhänger für die »Nihilismus-Anhänger« in der Forschung gilt das Ende der *Nachtwachen*. Dabei übersehen die

sich von der Autorfrage in Bezug auf die *Nachtwachen* strikt weg zu bewegen. Dafür stellt Foucaults Neubewertung des Verhältnisses Autor-Text meines Erachtens die beste Möglichkeit dar.

[3] Philosophisches Wörterbuch, 19. Aufl., neu bearb. v. Prof. Dr. Georgi Schischkoff, Stuttgart 1974, Artikel Nihilismus, S. 465-466: Nihilismus (vom. lat. Nihil, »nichts«): Standpunkt der absoluten Verneinung.

[4] Dieter Arendt, Der poetische Nihilismus in der Romantik, Bd. 1, Tübingen 1972, S. 3-4. Die Grundthese des poetischen Nihilismus greifen in den Folgejahren z.B. Kenneth Ralston, Walter Pfannkuche und Thomas Böning auf, um in die Textinterpretation einzusteigen.

[5] Nachtwachen. Von Bonaventura, hrsg. u. mit e. Nachw. v. Peter Küpper, Darmstadt 2004, S. 111. Ich wähle für die Zitate aus den *Nachtwachen* diese Ausgabe, da sie der historischen Erstausgabe folgt. Die im Literaturverzeichnis aufgeführte Ausgabe des Manesse-Verlages ist Klingemann zugeschrieben, außerdem fehlt am Ende der Gedankenstrich nach dem Nichts – was in meiner Interpretation eine große Rolle spielen wird.

[6] Ebd., S. 157.

Interpreten jedoch eine entscheidende Tatsache: Die Sprechweise des Protagonisten, auf die noch näher eingegangen wird. In diesem Kontext fällt außerdem bei der Betrachtung der *Nachtwachen* auf, dass das frühromantische Umfeld, wenn überhaupt, nur eine Nebenrolle bei der Interpretation des Textes spielt.[7]

Das Augenmerk meiner Interpretation soll dagegen zwei Autoren und deren Programm aus der unmittelbaren Zeitgenossenschaft der *Nachtwachen* gelten, die maßgeblich am literarischen Betrieb um 1800 beteiligt sind: Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis.[8] Friedrich Schlegel entwickelt in seinen theoretischen Schriften, besonders in den Lyceums- und Athenäumsfragmenten, die Denkfigur der romantischen Ironie. Johann Gottlieb Fichte und Immanuel Kant werfen dazu im direkten zeitlichen Umfeld der Romantiker eine Fragestellung auf, die für das literarische System und die Reflexion innerhalb desselben immens wichtig werden. Fichte formuliert dies wie folgt:

> Der Grund fällt, zufolge des bloßen Denkens eines Grundes, außerhalb des Begründeten; beides, das Begründete und der Grund, werden, inwiefern sie dies sind, einander entgegengesetzt, aneinandergehalten, und so das erstere aus dem letztern erklärt. Nun hat die Philosophie den Grund aller Erfahrung anzugeben; ihr Objekt liegt sonach notwendig außer aller Erfahrung.[9]

Die Suche nach den Grundlagen der Erkenntnis, die Frage nach einer Synthese von Subjektivismus und Objektivismus sind in der Folge der Impuls

[7] Mir ist die Problematik der Verwendung solcher »Hilfsbegriffe« der Epochenbezeichnung (hier: Frühromantik) bewusst. Ich verwende den Begriff hauptsächlich zur zeitlichen Einordnung. Bei einem so weit gefassten Epochenbegriff, wie dem der Romantik, der eine Zeitspanne von 1795 bis in die 1830er Jahre umfasst, soll diese Bezeichnung zur Abgrenzung des Raumes 1795-1805 dienen. Zur Thematik vgl. auch: Ernst Behler, Frühromantik, Berlin, New York 1992, S. 9-29. Peter Kohl verortet z.B. die grundlegenden Interpretationslinien im Sturm und Drang, die englischsprachigen Literaturwissenschaftler konzentrieren sich auf Gattungsfragen und die Einordnung in humoristische Kontexte. Vgl. dazu: Peter Kohl, Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der Nachtwachen von Bonaventura, Frankfurt/M., Bern, New York 1986, sowie Brzovic, a.a.O.; Linde Katritzky, A guide to Bonaventura`s Nightwatches, New York 1999.

[8] Damit stelle ich mich bewusst vor allem gegen den Ansatz von Nicola Kaminski, die bei der Hinwendung ans frühromantische Umfeld von »ausgetretenen Interpretationspfaden« spricht. Ich bin der Meinung, ohne das direkte philosophische Umfeld sind die *Nachtwachen* nicht zu interpretieren und folge methodisch damit klar Foucault.

[9] Johann Gottlieb Fichte, Wissenschaftslehre. Einleitung, zit. nach: Herbert Uerlings (Hrsg.), Theorie der Romantik, Stuttgart 2000, S. 45.

für Schlegels Überlegungen.[10] Der Versuch, scheinbar unvereinbare Gegensätze miteinander zu versöhnen, gepaart mit der Aufstellung einer eigenen Kunstkonzeption, führt zum Aufgriff und der Weiterführung des Vorbildes der Sokratischen Ironie. Schlagwörter wie »Form des Paradoxen« oder »ewige Agilität« werden von Schlegel in seinen Fragmenten in dieselbe hineingelegt. Auch die literarische Form, in der die Grundzüge der romantischen Ironie modelliert werden, gehört aufgrund der Verknüpfung von entwickeltem Kunstbegriff und äußerer Form zwangsläufig mit zur Definition.[11] An Kants transzendentales System der Philosophie in der *Kritik der reinen Vernunft* angelehnt, denkt Kunst ihre eigenen Grundlagen mit, die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst, oder wie Schlegel es selbst formuliert:

> Es gibt eine Poesie […] die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müsste. […] so sollte wohl auch jene Poesie […] sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.[12]

Kunst reflektiert und bespiegelt sich selbst, wobei eines dieser Reflexions- und Darstellungsmittel die romantische Ironie ist. Antagonisten werden einander gegenüber gestellt, wodurch Ironie die Auseinandersetzung mit den aufkommenden Spannungen produziert und provoziert, allerdings ohne den Gegensatz endgültig aufzulösen:

> Romantische Ironie bezeichnet in Schlegels Verständnis keine spezifische Aussage, sondern das Verhältnis der Schwebe oder der Verschiebung zwischen Aussagen in einer Darstellungsform, die poetisch-assoziative Bildlichkeit mit philosophischer Diskursivität verbindet.[13]

Der Zustand des unaufgelösten Gegensatzes, das Mittel der Reflexion und der Zustand der »Schwebe« werden gefordert. Auch das fehlende konkrete Ziel, das »ewige Werden«[14] ist ein Merkmal dieser Denkfigur. Es gibt in der

[10] Vgl.: Philosophisches Wörterbuch, a.a.O., Artikel Subjektivismus und Objektivismus, S. 473-638. Im Subjektivismus ist das eigene Bewusstsein das primär Gegebene, Erkenntnis nimmt ihren Ursprung im Individuum. Beim Objektivismus ist der Erkenntnisprozess unabhängig vom Bewusstsein, denn er beruht auf der Erfassung realer Gegenstände und objektiver Ideen.

[11] Detlef Kremer, Romantik, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2003, S. 91.

[12] Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 238, in: ders., Kritische Schriften und Fragmente, Studienausgabe, Bd. 2, Paderborn 1989, S. 127.

[13] Detlef Kremer, Prosa der Romantik, Stuttgart, Weimar 1996, S. 14.

[14] Diese beiden Begriffe finden sich mehreren Fragmenten Schlegels so oder in ähnlicher Form. Vgl. z.B.: Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 108, in: ders., Kritische Schriften und Fragmente, Bd. 1, a.a.O., S. 248.

romantischen Ironie keinen Fixpunkt in der Zukunft, das Wesentliche ist der Akt der Reflexion, der sich dann an ein »Absolutes«[15] annähert. Dieses »Absolute« ist aber nicht konkret darstellbar, vielmehr ist der Prozess in seiner Bewegung nur annähernd und zeitlich unbegrenzt.[16]

Festzuhalten bleibt somit: Der Begriff, den Friedrich Schlegel um 1800 prägt, greift ein antikes Stilmittel auf, erweitert es um die dargelegten Aspekte und findet so ein Reflexions- und Darstellungsmittel für die eigenen philosophischen und vor allem auch poetischen Ansätze. Die Problematik der Denkfigur ist aber ebenfalls schon zu erkennen. Das konkrete Ziel fehlt, die auf die Ewigkeit angelegte Perspektive droht in einer sinnlosen Spirale zu enden. Hier kann Arendts nihilistische Deutung ansetzen, die Abweichungen werde ich im Folgenden entwickeln.

Damit ergibt sich für die Interpretation folgende Vorgehensweise: Es wird zunächst ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Begriffes der Ironie gegeben, der unverzichtbar ist, um die Grundlagen und die oben angesprochen Begriffe einzuführen und noch ausführlicher zu erklären.[17] Im Anschluss daran wird gezeigt, dass die Figur der romantischen Ironie jenes Darstellungsmittel ist, dessen sich der Text der *Nachtwachen. Von Bonaventura* bedient. Die Textkonstruktion und die Gestaltung des Endes, die Art und Weise des Sprechens der Hauptfigur, dies alles sind romantische Elemente. Sie führen aber ins Nichts, in einen Prozess ohne Telos, der die narzisstische Tendenz einer sich ewig selbst bespiegelnden Poesie aufzeigt. Dies ist nihilistisch, zweifelsohne, aber der Text bietet eben eine zweite Analyseebene – eine strikt romantisch-ironische. Die Ziellosigkeit der ironischen Bauart des Textes hat die zweite Absicht, durch die ständige Relativierung in einer romantisch-ironischen Struktur im gesamten Text auf

[15] Vgl.: Philosophisches Wörterbuch, a.a.O., Artikel absolut, S. 2-3: absolut (lat. Abgelöst): »frei von allen Beziehungen, Bedingungen; unabhängig, unbedingt, uneingeschränkt, vollkommen, schlechthin, rein. Gegensatz: relativ. Philosophisch am Wichtigsten ist das metaphysisch Absolute, das gefasst wird u.a. als absoluter Geist, d.h. höchste Weltvernunft (bei Hegel) […] absolutes Ich, d.h. überindividueller Kraftgrund des Einzelwesens (bei Fichte). Absolute Geltung hat, was unabhängig davon gilt, ob es erkannt oder gewusst wird.«

[16] Für Kritiker, wie zum Beispiel Sören Kierkegaard, wird die Unentscheidbarkeit und die mit der ewig fortschreitenden Denkbewegung verbundene Ziellosigkeit zum Hauptangriffspunkt der romantischen Ironie. Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel sei vor Kierkegaard als Kritiker erwähnt, allerdings hat seine negative Rezeption der Schlegelschen Theorie auch persönliche Gründe, die Antipathie zwischen den beiden Autoren ist an mehreren Stellen nachzulesen.

[17] Die Konzentration bleibt dabei beim Ansatz von Friedrich Schlegel, Nachfolger und Rezipienten wie Adam Müller und Karl Wilhelm Friedrich Solger werden in dieser Interpretation vernachlässigt, denn deren weiterführende Ansätze liegen in der Hauptsache zeitlich nach der Erscheinung der *Nachtwachen*.

keiner der oben genannten Ebenen eine eindeutige Aussage greifbar zu machen. Es geht also auf allen Ebenen um das sprachlogische Dilemma der Romantiker, das Absolute, Transzendentale im Medium der Sprache nicht nennen, sondern nur in Widersprüchen, Brüchen und Rücknahmen einkreisen zu können. Das Foucaultsche Credo »Wen kümmerts, wer spricht?« gilt also nicht nur für die überholte und unnötige Frage nach dem Autor der *Nachtwachen*. Nein, auch im Text ist nicht entscheidend, dass die Person Kreuzgang sich sprachlich äußert und was sie inhaltlich von sich gibt, sondern auf welche Art deren Sprechakte passieren – romantisch-ironisch.

2. DIE »FORM DES PARADOXEN« – ROMANTISCHE IRONIE

> Wo etwas bis zur Ironie getrieben wird,
> erreicht es seinen absoluten Grad.[18]

Eine sprachwissenschaftliche Definition soll den Ausgangspunkt des Weges zur romantischen Ironie bilden. Dabei ist zu betonen, dass in der Begriffsentwicklung nicht chronologisch vorgegangen wird, sondern ein Entwicklungsprozess nachgezeichnet wird, der am Ende bei Schlegels romantischer Ironie endet. Die »Redefigur, mit der man das Gegenteil des Gesagten vermittelt«[19] ist der erste Schritt. In einem Akt des Sprechens drückt der Sprecher seine Aussage in ihrem Gegensatz aus, die Verstellung erfolgt bewusst, denn durch die Art und Weise wie man spricht, erkennt der Zuhörer die Verstellung des Gesprächspartners. Sodann erfolgt der Schritt in der Entwicklung vom Stilmittel hin zur rhetorischen Figur der Gegenrede.[20] Dabei wird ein Kontrast vom Sprecher erzeugt, was auf mehrere Arten erfolgen kann: »Der Ironiker ist der Frager, der Schalk, jemand, der sich verstellt oder unwissend stellt.«[21] In Hinblick auf die *Nachtwachen*-Analyse spielt die Bezeichnung des Ironikers als Schalk eine besondere Rolle. Kreuzgang wird sich in seinen Sprechakten nämlich als ein solcher erweisen – mit einem transzendentalen Element.

[18] Matthias Schöning, Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens, Paderborn, München, Wien, Zürich 2002, S. 136.

[19] Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres, Paris 1765; zit. nach: Behler, Frühromantik, a.a.O., S. 248.

[20] Hadumod Bußmann, Lexikon der Sprachwissenschaft, unter Mithilfe u. mit Beitr. v. Fachkolleginnen und -kollegen, 2., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 1990; Artikel Ironie, S. 355.

[21] Helmut Prang, Die romantische Ironie, Darmstadt 1980, S. 2.

Wichtig in der Konzeption der Ironie als rhetorisches Stilmittel ist außerdem der Zuhörer, das ironische Sprechen benötigt ein Ohr, das die versteckte Aussage herausfiltern muss, sonst bleibt der Sinn verborgen. Dies setzt natürlich eine gewisse Abstraktionsfähigkeit voraus.[22] Die Rezeption der ironischen Aussage erfolgt beim Leser in vier Stufen.[23] Die rhetorische Figur mit Sprecher und Zuhörer führt nun zum nächsten Entwicklungsschritt, der sogenannten »Sokratischen Ironie«.[24] Sokrates ist der Führende in den platonischen Dialogen, seine Fragen lenken die Dialogpartner von Standpunkt zu Standpunkt. Er arbeitet dabei bewusst mit Gegensätzen, verstellt sich in der Rede, um von Aussage zu Aussage zu leiten, nimmt dabei verschiedene Standpunkte ein, und fragt sein Gegenüber, ob es diese Annahmen für richtig halte. Der Partner muss erkennen, dass seine Meinung im Gespräch ständig relativiert wird, da Sokrates seine Fragen jeweils aus seiner vorherigen Aussage nimmt und das für die Argumentation Wichtige herausfiltert. Anschließend wird auf das Gegenteil abgezielt und ein neuer Standpunkt geschaffen. Durch dieses ironische Sprechen regt der Philosoph den Reflektionsprozess bei seinem Gegenüber an, er führt ihn an die »Grenzen des Denkvermögens«.[25] Die rhetorische Figur der Ironie wird in diesem Entwicklungsschritt außerdem mit einer Aufgabe versehen. Sokrates lehrt in den platonischen Dialogen, so dass diese Form der Redeweise zur Vermittlung eines didaktischen oder ethisch-pädagogischen Konzepts dient.[26] Auffallend ist außerdem, dass sich die Texte durch diese Redeform Sokrates' strukturieren.

Eben diese Struktur bereitet dann auch die Transformation der Sokratischen Ironie durch Friedrich Schlegel vor, indem die Verstellung und die erzeugten Gegensätze zum ersten zentralen Begriff führen, den Schlegel für die romantische Ironie propagiert, das »Bewusstsein für das Paradoxe«.[27]

[22] Ebd., S. 2.

[23] Vgl.: Wolfgang Berg, Uneigentliches Sprechen, Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage, Tübingen 1978, S. 84: »Erstens: die Bedeutung wird aufgrund einer falschen Präposition vom Zuhörer / Leser zurückgewiesen (siehe Anm. 23). Zweitens: Der Zuhörer / Leser entwickelt eine alternative Interpretation, üblicherweise in die entgegengesetzte Aussagerichtung. Drittens: Der Zuhörer / Leser gleicht seine Bedeutung mit der des Sprechers / Autors ab. Viertens: Der Zuhörer / Leser findet daraufhin die eigentliche Bedeutung der ironischen Aussage.«

[24] Der Begriff wird zum ersten Mal von Sören Kierkegaard in seiner Dissertation *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* von 1841 gebraucht und geprägt.

[25] Prang, a.a.O., S. 2.

[26] Ebd.

[27] Martin Götze, Ironie und absolute Darstellung, Philosophie und Poetik in der Frühromantik, Paderborn, München, Wien, Zürich 2001, S. 197.

Zentral für die romantische Ironie ist die Ausgangslage, zwei entgegengesetzte Positionen gegenüber zu stellen und so einen endlosen Prozess der Reflexion in Gang zu setzen. Das Gegenüber wird bei den Romantikern der Leser sein.

Diese Progressivität in der Denkbewegung entspringt Formulierungen, die sich nicht mehr ausschließlich auf die platonische Philosophie rückbeziehen, sondern sich erst durch Betrachtung des philosophischen Hintergrundes der Zeit um 1800 plausibilisieren lassen.[28]

Schlegel selbst erkennt im romantischen Programm diesen philosophischen Hintergrund samt der Darstellungsproblematik an: »Das ganze Werk ist ein steter Kampf das Undarstellbare darzustellen«.[29] Als Lösung bietet er uns die Denkfigur der Ironie an, denn diese weiß um den Fakt, das Absolute nicht fassen zu können. Das »ständige Werden«,[30] die endlose Annäherung an das Absolute bleibt die einzige Möglichkeit, zumindest eine Ahnung von ihm zu bekommen, ein »Gefühl davon zu erregen«, wie es im Lyceumfragment Nr. 108 heißt.

Die eingeführte selbstreflexive Struktur der romantischen Ironie bildet das wichtigste Übertragungsmoment vom philosophischen ins poetische System:[31]

> Die Welt muss romantisirt werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind.

[28] Hier soll noch einmal auf das Absolute hingewiesen werden, im Sinne des absoluten Ichs von Fichte und dem Problem, ein philosophisch Absolutes sprachlich darzustellen. Außerdem bildet Kants transzendentales System aus der *Kritik der reinen Vernunft* das Fundament für die romantische Denkbewegung im eigenen poetischen Konzept.

[29] Friedrich Schlegel, Ideen zu Gedichten, Nr. 115; zit. nach: Götze, a.a.O., S. 230.

[30] Behler, Frühromantik, a.a.O., S. 18.

[31] Ich folge dabei dem Gedankengang von Martin Götze, der in seinem Text *Ironie und absolute Darstellung* diesen Weg sehr klar nachzeichnet. Der Rückgriff auf philosophische Begriffe ist zunächst der Schritt zur Namensgebung bei den poetischen Termini, Transzendentalpoesie ist nach »Analogie der Kunstsprache« die selbstreflexive Poesie für die Romantiker. Pate hierfür steht Kants System der Transzendentalphilosophie, die selbstreflexiv nach den Grundvoraussetzungen der Erkenntnis, unabhängig von empirischen Erfahrungen, sucht: »Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt. Ein System solcher Begriffe würde Transzendentalphilosophie heißen.« Diese Suche nach dem Anfangspunkt der Erkenntnis ist von der rückwärtigen Denkbewegung dem ironischen Versuch, das Absolute zu finden und zu fassen, deckungsgleich. Außerdem sei hier auf das Athenäumsfragment Nr. 116 verwiesen. Darin ist auch die mögliche Potenzierung als Qualität genannt, die es als Ergebnis der Reflexion ins poetische System zu übertragen gilt.

> Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es. […] Es bekommt einen geläufigen Ausdruck, romantische Philosophie, Lingua Romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung[32]

Gegensätze werden gekoppelt, um den »ursprünglichen Sinn« herzustellen. Die Bewegung zurück an den Anfang entspricht der Denkrichtung der Philosophie, weshalb das Absolute mit dem ursprünglichen Sinn gleichgesetzt werden kann. Novalis bezieht sein Fragment auf das Selbst, das Individuum, das »niedre Ich« wird mit dem »bessern Selbst« zusammengeführt, der Ausgang bleibt offen. Hierbei ist die Potenzreihe das selbstreflexive Moment, der Bezug auf das philosophische System ist explizit hergestellt. Die Bewegung hin zum Absoluten bleibt wie in der Philosophie auch im poetischen System nur eine Annäherung. Die »unbekannte Operation« bezeichnet wieder einen Endpunkt, der in der Zukunft liegt und der für das gegenwärtige Ich nicht zu fassen ist, die Reflexionsbewegung stellt das entscheidende Moment dar.[33] Ihre Funktion reicht aber hierbei über pure Potenzierung hinaus: »Reflexion heißt nicht alleine Selbstbezug des Denkens. Sie ist auch das Vermögen, beliebige Stoffe zu verknüpfen, sie in Wechselrelationen zu setzen und derart universelle Kontexte zu erstellen.«[34] Die Ironie als höchste Form der Reflexion lädt die Poesie auf.[35] Die Übertragung in das poetische System ist daher eine in die Kunst, also auch in die Literatur.[36]

Ein weiterer entscheidender Aspekt kommt noch hinzu: Der Hinweis auf den poetischen Schein und dessen Zerstörung:

> Das Produzierende, die poetische Theorie und die Reflexion des Produktes mit dem Produkt darzustellen, heißt die fingierte Objektivität zu vernichten. Da gezielte Desillusionierung Grundzug der Ironie ist, nennt Schlegel sie eine *permanente Parekbase* (KA XVII, 85, Nr. 668).

[32] Novalis, Poeticism, Nr. 105.

[33] Götze, a.a.O., S. 221.

[34] Ebd., S. 222.

[35] Oder wie Götze (a.a.O.) es auf Seite 228 formuliert: »Transzendentale Poesie verhält sich schon dadurch ironisch, dass sie den Konstruktionscharakter von Kunst, den poetischen Schein als Schein zur Transparenz bringt. Das Produzierende, die poetische Theorie und die Reflexion des Produktes mit dem Produkt darzustellen, heißt die fingierte Objektivität des Dargestellten zu vernichten.«

[36] Kremer, Romantik, a.a.O., S. 60.

> Gemeint ist die in der attischen Komödie angewandte Technik der parabasis, des abschweifenden Danebentretens.[37]

Indem permanent auch das Nichtpoetische als Gegenbezug mit integriert wird, wird eine ständige Selbstreflexion nicht nur über den Inhalt alleine, sondern auch über die Struktur und Form selbst gewährleistet und angeregt, nämlich durch die äußere Darstellungsform des Fragments.[38]

Um aber die *Nachtwachen* interpretieren zu können, fehlt nun noch die Einführung einer Figur, nämlich die des Ironikers. Bei Schlegel heißt es in den Fragmenten dazu:

> Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.[39]

Der Buffo ist hier der Spaßmacher, der um sein Spaßmachen weiß und darüber reflektiert und so über ein einfaches Sprechen hinausweist. Dem humoristischen Aspekt folgt sogleich der nächste Schritt: »Der humorige Umgang mit Sujet und poetischem Personal ist nur eine Weise, durch Distanzierung und Brechung auf das Verhältnis des Idealen und Realen aufmerksam zu machen.«[40] Der Ironiker leistet also durch sein Sprechen die Anregung zur poetischen Reflexion, die im ironischen Begriff endlos voranschreitet. So verleiht er dem Ganzen einen selbstreflexiven Charakter, denn die Desillusionierung führt zur Rückbesinnung auf die Grundlagen. In den Systemen, dem philosophischen bei Immanuel Kant und dem poetischen von Friedrich Schlegel, ist diese Bewegung eines Rückschrittes zu den Grundlagen mit dem Begriff »transzendental« bezeichnet, weshalb der »Buffo« ein transzendentaler ist, der im ironischen Konzept eben durch seine Sprechweise die Reflexion in diesem beschriebenen Rückschritt aus-

[37] Götze, a.a.O., S. 228.

[38] Denn das Fragment ist nicht abgeschlossen, regt den Leser zum Fortführen und Weiterdenken an. Dieser »vorläufige Charakter« (Götze) zeigt, dass nicht nur die romantische Ironie selbst, sondern auch der Ort, an dem sie definiert wird, keinen fixierbaren Zielpunkt besitzt. Setzt man nun an die Stelle von Poesie das Wort Ironie und bezieht man die Definitionsform der Fragmente mit ein, so gilt der Begriff der transzendentalen Form der Reflexion in der Form auch für die romantische Ironie.

[39] Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 42, in: ders., Kritische Schriften und Fragmente, Bd. 1, a.a.O., S. 242.

[40] Götze, a.a.O., S. 229.

löst. In der Analyse der *Nachtwachen* wird sich Kreuzgang als ein ebensolcher transzendentaler Buffo erweisen.[41]

3. DER TRANSZENDENTALE BUFFO – KREUZGANGS SPRECHAKTE UND DIE STRUKTUR DER *NACHTWACHEN*

> Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit.[42]

> Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, […] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.[43]

Die romantische Ironie als strukturbildendes Element wird in nur wenigen Interpretationen überhaupt in Betracht gezogen, meistens wird der Aufbau des Textes entweder völlig außer Acht gelassen oder zumindest grundlegend vernachlässigt. Gerhard Hoffmeister kommt dabei meinem Ansatz am nächsten: »Ironie ist das vorwaltende Prinzip der Parodie in den Nacht-

[41] Die Begriffsentwicklung bei Friedrich Schlegel wirft auch Probleme auf. Die Ironie soll helfen, das Absolute darzustellen, das ist im System der Sprache aber nicht möglich. Das heißt, die Annäherung ist der einzige Ausweg. Wenn sich der Ironiker dem Absoluten jedoch annähern soll, bewegt er sich an den Grenzen des Systems und kommt immer näher an eine Überschreitung der Grenzen und die Auflösung des Systems heran: »Es [das frühromantische Denken, Anm. des Verf.] erwirbt sich seine antisystematischen Maßstäbe mit systematischen Mitteln.« (Götze, a.a.O., S. 181) Die Auflösung dieser Problematik leistet der Romantiker ironisch: »Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen beides zu verbinden« (Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 53) Der Gegensatz systematisch/antisystematisch kann nicht aufgelöst werden, da sich beide Begriffe gegenseitig bedingen. Ein Vorwurf (z.B. bei Kierkegaards erwähnter Schrift zur Ironie), der sich daran anschließt, betrifft den unendlichen Charakter dieser Bewegung. Die romantische Ironie führt in einen ewigen Zirkel, der fehlende Zielpunkt ist das Fatale für die Kritiker. Diese Schwierigkeit lässt sich in der Folge auf das ganze poetische System der Romantiker um Friedrich Schlegel übertragen. In diesem Kontext werden außerdem in einer ironischen Form die weiteren Theoriebegriffe aufgegriffen, auch sie sind Teil des romantischen Systems und am Ende bleibt nur die unendliche Selbstbespiegelung, angelehnt an die Metaphorik in Schlegels Athenäumsfragment Nr. 116. Der unendliche Reflexionsprozess soll aber im Bewusstsein des Sprachdilemmas nicht negativ oder nihilistisch gewertet werden, wie zum Beispiel bei Arendt. Vielmehr soll es um die Verwendung als poetisches Darstellungsmittel gehen.

[42] Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 26, in: ders., Kritische Schriften und Fragmente, Bd. 1, a.a.O., S. 240.

[43] Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 117, in: ebd., S. 243.

wachen.«[44] Zwar trägt der Text durchaus Züge einer Parodie oder einer Groteske, allerdings immer verbunden mit seiner Hauptfigur. Kreuzgangs Hanswurstrolle nur mit dem Stempel des Parodisten oder Satirikers zu versehen, geht aber nicht weit genug, da in dieser Konzeption der Ironiebegriff nur auf seinen rhetorischen Part reduziert wäre. Auch für den Protagonisten ist die Bezeichnung als Satiriker zu kurz gegriffen, denn die Satire unterscheidet eine Tatsache vom romantisch-ironisch gebauten Text.[45] Zwar benennt sie ebenfalls Mangelzustände und fordert den Leser zu einer Denkbewegung auf, aber die romantisch-ironische Reflexion ist ewig, bleibt zirkulär und unauflösbar. Die Satire hingegen prangert ihren Mangel an, mit einer realistischen Chance ihn beheben zu lassen, die Widersprüche wären theoretisch auflösbar. Auch Kreuzgang selbst ist kein Satiriker. Im ersten Teil wurde der ironische Redner, der ironische Schalk eingeführt. Die Bezeichnung Schalk ist freilich noch in der rhetorischen Definition beheimatet, allerdings überträgt Schlegel den Begriff und transformiert ihn in den eines »Buffo«. Kreuzgang ist genau dieser »Buffo« aus den Fragmenten zur Ironie, alle anderen Bezeichnungen bleiben einfach defizitär. Die Selbstreflexivität der romantischen Ironie macht den Buffo zu einem transzendentalen, sein Sprechen löst somit unweigerlich immer die Reflexionsbewegung aus.

Auch wenn 16 Nachtwachen lang Kreuzgang Protagonist ist, liegt die Schwierigkeit darin, so etwas wie ein »Ich« greifen zu können. Sämtliche Individualisierungsprozesse, die in der zeitgenössischen Philosophie und anderen kulturellen Bereichen (zum Beispiel Psychologie) stattfinden, lassen sich auf diesen seltsamen Nachtwächter nicht anwenden. Seine in den *Nachtwachen* angenommenen Rollen reichen neben der eines Nachtwächters über die eines Narren, des Teufels, eines Poeten, eines steinernen Gastes, eines Nachtwandlers, Sohnes, Verkünders des Jüngsten Tages, Tollhäuslers, Schauspielers, bis hin zu literarischen Gestalten wie Hamlet und Ödipus.[46] All dies sind Zitate, die Kreuzgang aus einem einzigen Grund anführt: Die literarischen Rollen dienen einer ersten Relativierung seiner Sprechakte, einer Kreation der paradoxen Struktur, die für die romantische Ironie grundlegend ist. Wenn er zum Beispiel am Ende des Textes in die Rolle Hamlets schlüpft, dann bedeutet dies, dass seine Aussagen nicht als

[44] Hoffmeister, a.a.O., S. 87-88.

[45] Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, 7., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1997, Artikel Satire, S. 809.

[46] Die beste Zusammenfassung von Kreuzgangs Rollen findet sich bei Böning, a.a.O., S. 107f.

geäußerte Wahrheit, als seine eigene Aussage zu interpretieren sind. Diese Nähe von Zitat und Ironie ist bekannt.[47]

Was für die rhetorische Ironie gilt, wird auch in Kreuzgangs Interpretation des romantisch-ironischen Sprechaktes deutlich. Seine Zitate sind ironische Reden, die sich durch die Verortung im romantischen System ständig selbst relativieren. Die angenommenen, zitierten Rollen sind immer als solche erkennbar: Sowohl in expliziter Form wie beispielsweise durch den Shakespearebezug, als auch implizit an anderen Stellen im Text eingebaut. Um die Redeweise Kreuzgangs klarer aufzuzeigen, und um Arendts These zu widerlegen, werde ich nun noch einmal auf das Ende der *Nachtwachen* eingehen. Das Hauptaugenmerk gilt dabei der Diskussion der philosophischen Frage nach dem Sein, die Kreuzgang im Roman verhandelt. Schon Thomas Böning bemerkt in seiner Interpretation, dass am Ende der 16. Nachtwache etwas von Arendt überlesen worden ist. Denn das letzte Element der *Nachtwachen* ist nicht etwa das Wort »Nichts«, sondern ein Gedankenstrich.[48] Das Ende des Textes mit dem dreimaligen Ausruf des Wortes wurde durch Arendt bisher mit der Etikette des poetischen Nihilismus versehen, da es seiner Meinung nach mit dem finalen Höhepunkt der Friedhofsszene für Kreuzgang in der Reflexion auf das Sein keine transzendente Perspektive nach dem Tod mehr gibt. Diese These reflektiert jedoch nicht die entscheidende Tatsache, dass Kreuzgang in der letzten Szene in einer Rolle agiert, und zwar in der von Shakespeares *Hamlet*. Im Stück kehrt der Prinz von Dänemark mit seinem Freund Horatio vor Ophelias Begräbnis in die Heimat zurück, und befindet sich kurz vor der Beisetzung auf dem Friedhof, auf dem sie beerdigt werden soll. Die beiden Kirchhofgänger Hamlet und Horatio stehen in der Folge an einem geöffneten Grab, und Hamlet sinniert über die Vergänglichkeit des Menschen:

> Alas poor Yorrick! I knew him Horatio – a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. […] Where be your gibes now? […] To what base uses we may return, Horatio! […] Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?[49]

Der Mensch, egal welcher Herkunft, wird zu Staub und Asche. In diesem Moment fehlt dem Prinzen, wie seinem Nachahmer gut 200 Jahre später,

[47] Berg, a.a.O., S. 89.

[48] Böning, a.a.O., S. 143-193 (Kap.: »Weben eines Textes«) und Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 186.

[49] William Shakespeare, Hamlet. Englisch / Deutsch, hrsg., übers. u. komm. v. Holger M. Klein, Stuttgart 1984, 5. Akt, 1. Szene, S. 276.

die transzendente Perspektive, womit Hamlets Sprechweise in dieser Szene die gleiche ist wie die Kreuzgangs: Die Figuren Hamlet und Kreuzgang drücken ihre Abscheu durch einen Redeakt aus, in dem keine transzendente Perspektive aufgezeigt wird. Das heißt nun aber, dass nicht Kreuzgang bei dem Versuch am Ende der *Nachtwachen* eine transzendente Existenz zu beweisen scheitert, sondern derselbe in der Rolle des Hamlet scheitert in Anlehnung an seinen literarischen Vorgänger. Kreuzgang verstellt sich also im Moment des eigenen Redeaktes, er führt eine intellektuelle Argumentation in der Reflexion auf das menschliche Sein in einer Rolle – das ist ironisch par exellence. Kreuzgang ist in diesem Augenblick Schlegels »transzendentaler Buffo«, hier werden wieder die ironische Brechung und die Distanzierung vom Gesagten durch den Ironiker durchexerziert. Dass der Nachtwächter dabei ausgerechnet die Szene zitiert, in der sein Vorbild Hamlet am Grab eines Narren steht, ist kein Zufall. Denn Shakespeares Figur wird in der Folge die vakante Position des Hofnarren einnehmen. Kreuzgang erfährt seine genealogischen Ursprünge. Gepaart mit dem Gedankenstrich vervollkommnet diese letzte Szene seine Existenz als transzendentaler Narr. Die Illusion der Familienzusammenführung und des fehlenden jenseitigen Lebens am Ende des Textes wird zerstört, indem der Protagonist sich einer bekannten Theaterfigur bedient und sich so der Realität entzieht, im Reden verstellt. Romantisch-ironisch wird durch das Erkennen dieser Brechung der Reflexionsprozess über die Aussage immer und immer wieder angestoßen. Dieses Muster zieht sich durch den kompletten Text, Kreuzgang zitiert als ironischer Sprecher literarische Masken und Rollen, um so die Sprechweise des transzendentalen Buffo zu perfektionieren.

Eine zweite zentrale Passage, die bislang in den Kontext der nihilistischen Deutung gehörte,[50] funktioniert genau nach dem gleichen Prinzip:

> Sein oder Nichtsein! Wie einfältig war ich damals, als ich mit dem Finger in der Nase diese Frage aufwarf, wie noch einfältiger diejenigen, die es mir nachfragten, und wunder glaubten, was hinter dem Ganzen steckte. Ich hätte das Sein erst um das Sein selbst befragen sollen, dann ließe sich nachher auch über das Nichtsein etwas Gescheutes ausmitteln. Ich brachte damals noch die Unsterblichkeitstheorie von der hohen Schule mit, und führte sie durch alle Kategorien. Ja, ich fürchtete wahrlich den Tod der Unsterblichkeit halber – und beim Himmel mit Recht, wenn hinter dieser langweiligen comédie larmoyante noch eine zweite folgen sollte – ich denke, es hat damit nichts zu sagen.[51]

[50] Vgl.: Arendt, a.a.O., und Pfannkuche.
[51] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 156-157.

Wieder agiert Kreuzgang als Hamlet:

> To be or not to be, that is the question – […] Who would fardels bear, to grunt and sweat under a weary life, but the dread of something after death – the undiscovered country, from whose bourn no traveller returns – puzzles the will, and makes us rather bear those ills we have than fly to others that we know not of.[52]

Beide thematisieren erneut die Fragestellung: Was kommt für den Menschen nach dem Tod? Außerdem gibt es eine Parallele auf der Figurenebene, Hamlet bezeichnet sich selbst als Melancholiker und psychisch krank:

> The spirit that I have seen, may be a devil, and the devil hath power t' assume a pleasing shape, yea, and perhaps out of my weakness and my melancholy – and he is very potent with such spirits – abuses me to damn me.[53]

Kreuzgang zitiert den »Sein oder Nichtsein«-Monolog aus dem Stück als Insasse eines Irrenhauses, eben als psychisch Kranker, wie Hamlet. Kreuzgang agiert also in der Rolle des melancholischen Hamlet, die angesprochene Langeweile an der Welt, ein Charakteristikum des Arendtschen Nihilisten, wird damit sofort wieder gebrochen, der Ironiker zerstört die von ihm geäußerten Standpunkte erneut durch die Art und Weise seines Sprechens. Wieder ist es nicht die Aussage Kreuzgangs, sondern die einer Figur, die eine literarische Vorlage zitiert. Diese Stelle geht aber noch einen Schritt weiter. Kreuzgang formuliert sein Erzähl- und Reflexionsprinzip explizit in diesem Monolog, indem er konstatiert, dass die Reflexion über das Sein immer auch eine solche über das Nichts gleich mitbedingt. Das ironische Sprechen relativiert diese Position also ständig. Die Frage zwischen Sein und Nichts kann so auf keinen Fall entschieden werden, die unauflösbare, paradoxe Struktur der Ironie ist hier mit präsent.

Die Shakespearezitate Kreuzgangs müssen noch ergänzt werden. Im dritten Akt von *Hamlet* findet sich eine dramatische Aufführung, ein Theaterstück im Theaterstück mit dem Titel *Die Mausefalle (the mousetrap)*, der von Hamlet selbst stammt. In diesem Stück wird das komplette Drama gespiegelt, Intrige und Verrat an einem fiktiven Hof sind das Thema der Handlung, die reale Welt wird zur Bühne, Hamlet durchläuft hier sämtliche Positionen im Theater (Direktor, Regisseur, Schauspieler, Publi-

[52] Shakespeare, a.a.O., 3. Akt, 1 Szene, S. 160.
[53] Ebd., 2. Akt, 2. Szene, S. 154.

kum, Chor).[54] Einen ähnlichen Inhalt transportiert ein Redeakt, den Kreuzgang in der Hamletrolle äußert:

> Hamlet an Ophelia [...] Es ist alles Rolle, die Rolle selbst und der Schauspieler, der darin steckt, und in ihm wieder seine Gedanken und Plane und Possen – alles gehört dem Momente an und entflieht rasch, wie das Wort, von den Lippen des Komödianten. – Alles ist auch nur Theater, mag der Komödiant auf der Erde selbst spielen, oder zwei Schritte höher, auf den Brettern, oder zwei Schritte tiefer, in dem Boden, wo die Würmer das Stichwort des abgegangenen Königs aufgreifen [...] –[55]

Kreuzgang spiegelt sein Erzählprogramm in einem Redeakt, er tut dies sogar in zwei literarischen Rollen. Einerseits sitzt er im Tollhaus und andererseits spielt er den Hamlet, das ist eine doppelte Parekbase. Der Bruch wird an dieser Stelle vervierfacht, durch ein doppeltes Heraustreten forciert. Er reflektiert in der Rolle auf sein narratives Vorgehen, ein transzendentalpoetischer Akt in romantisch-ironischer Struktur.

Parallel zum Ende funktioniert außerdem der Redeakt in der 13. Nachtwache: Kreuzgang dichtet unter dem Eindruck einer Bergwanderung den »Dithyrambus[56] über den Frühling«. Darin bewegt er sich zudem in dem literarischen Motiv der Romantik, dem des Wanderers,[57] den seine Naturerfahrung inspiriert. Erneut stehen der Mensch und das Dasein im Reflexionsmittelpunkt. Nach dem Lob der Jahreszeit Frühling, die heranbricht, schwenkt Kreuzgang auf den Menschen um:

> Hast du nur bis zu diesem Worte geschrieben, Mutter Natur? Und in wessen Hand überlieferst du die Feder zur Fortsetzung? – [...] – Wo liegt der Tempel des Apollo – Wo ist die Stimme, die einzig antwortende? Ich höre nichts, als Widerhall, Widerhall meiner eigenen Rede – bin ich denn allein? Allein! Ruft die hämische Stimme. Mutter, Mutter, warum schweigst du? – O du hättest das letzte Wort in der Schöpfung nicht schreiben sollen, wenn du dabei abbrechen wolltest. Ich blättere und blättere in dem großen Buche, und finde nichts, als das eine Wort über mich, und dahinter den Gedankenstrich, wie wenn der Dichter den Charakter, den er vollführen wollte, im Sinne behalten, und nur den Na-

[54] Ebd., 3. Akt, 2. Szene, S. 176-187.

[55] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 156.

[56] Großes modernes Lexikon in zwölf Bänden, Coni-Ewig, Gütersloh 1982, Artikel Dithyrambus, S. 233 und Von Wilpert, a.a.O., Artikel Dithyrambus, S. 199. Wieder zitiert Kreuzgang damit ein literarisches Modell, dieser Sprechakt ist der Definition nach »ursprünglich eine Hymne zu Ehren des griechischen Gott Dionysos, meist im Wechselgesang zwischen Chor und Vorsinger vorgetragen, Lobrede, trunkene Dichtung«

[57] Kremer, Romantik, a.a.O., S. 114-208 und 269-316.

> men hätte mit einfließen lassen. War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt, und nicht weiß, was er sich selbst machen soll. Schlag das Buch zu, Name, bis der Dichter bei Laune ist, die leeren Blätter, vor denen du nur als Titel stehst voll zu schreiben! – –[58]

Genau wie der Monolog am Ende des gesamten Textes endet dieser Redeakt mit einem Gedankenstrich, sogar mit einem doppelten. Der Komplex wird so wieder in die Schwebe gesetzt. Auch die Ansprache einer Elterninstanz funktioniert parallel zum Schluss des Textes. Am Ende der *Nachtwachen* verbirgt sich hinter der Anrufung des Vaters die Ansprache an Gott durch Kreuzgang. Im Dithyrambus spricht er nun die Natur an, um die Frage nach dem Platz des Menschen in ihr zu finden. Im literarischen Modell eines Gesanges an einen Gott gerichtet, ergibt sich wie am Ende in der Grundstruktur des Textes eine transzendente Perspektive. Im Dithyrambus selbst spricht Kreuzgang die Göttin der Erde an, der Mensch ist explizit Teil ihrer Schöpfung. Es ist die Frage nach dem Sinn des Lebens, die Frage nach der Selbsterkenntnis der menschlichen Existenz. Beleg hierfür ist der Tempel des Apollo, über dessen Eingang das *Erkenne dich selbst* das Motto für den nach Antwort sinnsuchenden Menschen vorgibt.[59] Die ständige Brechung der Aussage erfolgt parallel zum Ende durch die literarischen Zitate und das relativierende Syntaxelement des Gedankenstrichs. Der Mensch erhält also auf seine Frage im doppelten Sinn keine Antwort – in Kreuzgangs Sprechakt, dem Dithyrambus, und auf der strukturellen Ebene in der Unauflösbarkeit des romantisch-ironischen Aufbaus.

Die Selbstreflexivität findet sich ebenfalls als Merkmal in diesem Abschnitt, in dem Kreuzgang in seinem Sprechakt auch sein Schreibprogramm thematisiert. Das absolute Ich ist schwer zu fassen, weshalb Kreuzgang sodann die Frage aufwirft, wozu dann der Hilfsbegriff des defizitären Ichs überhaupt geeignet sei (»War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt, und nicht weiß, was er aus sich selbst machen soll.«). Die Darstellung des absoluten Ichs ist im Sprachsystem auch in dieser Szene als Unmöglichkeit erkannt. Trotzdem wird es versucht, trotz der Unauflösbarkeit des Mangels, an dieser Stelle darzustellen. Die Zirkelbewegung »Sprache reicht zur vollen Darstellung nicht aus – Annäherung als Alternative im defizitären System Sprache – zwangsläufige Unvollständigkeit, dass das Absolute nicht fassbar bleibt« wird erneut evident.

[58] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 140-141.

[59] Vgl.: Robert Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, 14. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2001, S. 67ff.

Die äußere Form an einer anderen Stelle der *Nachtwachen* ergänzt diese Schlussfolgerung. Der »Prolog des Hanswurstes« wird von Kreuzgang zum Stück des selbstmörderischen Poeten herausgegeben.[60] Der ironische Narr veröffentlicht also die Rede einer Figur eines anderen Erzählers und schafft eine Herausgeberfiktion, ein zweites – neben der Briefform im Kontakt Kreuzgangs mit Ophelia – Literaturzitat des Goetheschen Briefromans *Die Leiden des jungen Werthers*.[61] Diese eigene Inszenierung macht den gesamten Vorgang gleichzeitig wieder zu einem erneuten transzendentalpoetischen Akt. Der Protagonist zeigt den Bruch in sich selbst, er stellt seine eigene Figur dar und problematisiert den eigenen Schöpfungsakt in dieser paradoxen Struktur, die dann abermals in einen Reflexionsprozess mündet. Die Unauflösbarkeit macht dies erneut zu einem ewigen, zirkulären Phänomen, die romantische Ironie greift an dieser Stelle und bestimmt die Hauptfigur und deren (fehlende) »Ich«-Konstitution. Als weiteres Beispiel dafür kann die zehnte Nachtwache angeführt werden, in welcher Kreuzgang die Einmauerung einer Nonne beobachtet: »Er [der Pförtner des Klosters, Anm. des Verfassers] nahm die Schlüssel, die Angeln pfiffen, und ich ging über Gräber durch den Kreuzgang.«[62] Implizit ist dies der Durchgang durch sein eigenes, fragmentarisches Ich. Der anschließende Sprechakt *Lauf durch die Skala* rundet die Passage ab, denn er endet erneut mit einem Gedankenstrich, Kreuzgang reflektiert auf den Menschen und die eigene fragile »Maske« oder »Larve«; der romantisch-ironische transzendentalpoetische Akt ist perfekt:

> Da fliehen die Masken vorüber, die Empfindungen, eine verzerrter wie die andere. […] Die Larve lächelt und entflieht. […] Gebt mir einen Spiegel, ihr Fastnachtsspieler, dass ich mich selbst einmal erblicke – es wird mir überdrüssig, nur immer eure wechselnden Gesichter anzuschauen. Ihr schüttelt – wie? Steht kein Ich im Spiegel, wenn ich davor trete – bin ich nur der Gedanke eines Gedanken, der Traum eines Traumes – könnt ihr mir nicht zu meinem Leibe verhelfen, und schüttelt ihr nur immer eure Schellen, wenn ich denke, es sind die meinigen? Hu! Das ist ja schrecklich einsam hier im Ich, wenn ich euch zuhalte, ihr Masken, und mich selbst anschauen will […] Die Larve lächelt heim-

[60] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 95-100. Hier zeigt sich auch der Aufgriff der äußeren Form. Denn das Drama des Poeten ist Fragment geblieben. So gibt ein transzendentaler Narr das Fragment eines Poeten heraus, der wiederum einen Narren einen Prolog sprechen lässt – transzendentalpoetisch par exellence.

[61] Vgl.: Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werthers, in: ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde, Frankfurt/M. 1994; hier: Bd. 8, S. 7.

[62] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S.118.

> lich – ob dahinter das wahre Antlitz schaudert, oder verzückt ist – wer sagt es mir? […] Wenn dann die letzte Maske auch verschwindet, und das Ich mit sich allein ist – wird es sich wohl die Zeit vertreiben? – –[63]

Die Suche nach einem Ich oder einem stabilen Individuum muss also scheitern. Hierbei spielt auch die fragmentarische Struktur des gesamten Textkörpers der *Nachtwachen* eine Rolle. Es liegt keine chronologische Handlung vor, warum dann auch kein Werdegang von Kreuzgang und damit keine Psychologisierung vorgenommen werden kann. Die offensichtliche Anti-Psychologisierung wird im Text durch Kreuzgangs permanente Rollenwechsel selbst thematisiert (und macht ihn hier wieder selbstreflexiv). Gleichzeitig stellt dies eine Anti-Philosophie zur Fichteschen Ich-Konzeption, da das Ich in den *Nachtwachen* keine Ausnahmestellung im Erkenntnisprozess des Individuums einnimmt:

> Welch ein helles Licht nach dieser Rede in mir aufging, das können sich nur Psychologen vorstellen; der Schlüssel zu meinem Selbst war mir gereicht, und ich öffnete zum ersten Male mit Erstaunen und heimlichem Schauder die lang verschlossene Tür – da sah es aus wie in Blaubarts Kammer, und es hätte mich erwürgt, wäre ich minder furchtlos gewesen. Es war ein gefährlicher psychologischer Schlüssel! Ich möchte mich selbst, wie ich bin, geschickten Psychologen zur Sezierung und Anatomierung vorlegen, um zu sehen, ob sie das aus mir herauslesen würden, was ich jetzt las[64]

Aber gerade das, was Kreuzgang in sich liest, stellt er nicht dar, sein psychologischer Schlüssel bleibt dem Leser in diesem Moment wie auch im ganzen Text verborgen, denn es gibt keinen. Seine Selbstidentität ist streng nach dem romantisch-ironischen Bauplan immer an eine sofortige und gleichzeitige Selbstauflösung gekoppelt. Der Zusammenhalt der »Person« Kreuzgang stellt ihre Redeweise dar. Alle Rollen, in die er schlüpft, sind literarische Zitate und sein Sprechen ist durchgängig ironisch und darauf angelegt, unablässig alles zu verkehren. Somit erklärt sich, dass er, obwohl er die Poesie in seinem Text ablehnt,[65] sich ihrer bedient. Nach dieser Sprechweise ist das Ich nicht zu arretieren, da fixe Positionen permanent aufgelöst werden. Kreuzgang definiert sich gezielt als Person des Widerspruchs, als ein ›Nicht-Ich‹ und damit als ein ironisches Ich: Die Ironisie-

[63] Ebd., S. 120-121. Nicola Kaminski hat in ihrer Interpretation dieses Phänomen ebenfalls angeschnitten, aber sie liest dies nicht als transzendentalpoetischen Akt, sie bezeichnet es lediglich als »Delegation des Erzählens«. Vgl.: Kaminski, a.a.O., S. 63.

[64] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 174.

[65] Ebd., S. 14.

rung geht soweit, sich in dieser Art und Weise des romantisch-ironischen Paradoxon selbst zu ironisieren. Deshalb ist Kreuzgangs Paraderolle die des Hanswurstes. Was er für ein Narr ist, liegt auf der Hand: Er ist der transzendentale Buffo, der im Kontext der Schlegelschen Theorie durch seine Rede den Reflexionsprozess bei den Zuhörerinstanzen in Gang setzt. Der transzendentale Hanswurst der *Nachtwachen* basiert dabei auf dem Arlecchino aus der Commedia dell' arte. Es ist die einzige Rolle, durch die sich Kreuzgang im gesamten Text auszeichnet. Die Commedia dell' arte ist kein Illusions- sondern ein Improvisationstheater, bei dem jede Figur jederzeit eingreifen kann und damit unkalkulierbar wird. Insbesondere gilt dies für Arlecchino, die Figur des Wortwitzes, der es in einem Maße wie keiner anderen gestattet ist, einzugreifen, wann immer sie will: »Er ist ein Akrobat der gesprochenen und gespielten Lazzi.«[66]

Zwei Textstellen fehlen noch, um diese These zu untermauern. Zunächst soll der »Prolog des Hanswurstes zur Tragödie: der Mensch« erneut herangezogen werden. In dessen erstem Satz wird die Nähe zur Struktur des gesamten Textkörpers deutlich: »Ich trete als Vorredner des Menschen auf.«[67] Kreuzgang praktiziert in seinen Nachtwachen das Gleiche, ein zentrales Thema ist der Mensch, der nach dem Sinn des Lebens sucht. Das Schauspiel, das durch den Prolog eingeleitet wird, ist ein Theaterstück in einem poetischen Text. Es ist Poesie in der Poesie, womit es genau den Inhalt reflektiert, den auch der gesamte Text als eines seiner Hauptthemen begreift. So geschehen durch diese Formulierung zwei Dinge: Erstens wird Kreuzgang mit dem Hanswurst gleichgesetzt und zweitens spiegelt der Theaterprolog, der einen Redeakt darstellt, die *Nachtwachen* innerhalb der *Nachtwachen*, der Prolog wird zur »Poesie der Poesie«, er ist ein transzendentalpoetischer Akt, in ihm steckt im Kleinen noch einmal der ganze Text:

> Ein respektives Publikum wird es leichter übersehen, dass ich meiner Hantierung nach ein Narr bin […] Das Gesagte mag hinlänglich sein, um meine Person und Maske vor der jetzt aufzuführenden Tragödie:

[66] Henning Mehnert, Commedia dell' arte. Struktur – Geschichte – Rezeption, Stuttgart 2003, S. 106. Ein Lazzi ist in der ursprünglichen Bedeutung ein »gestischer Scherz«. Der Arlecchino bedient sich neben der Geste auch dem gesprochenen Scherz, dieser Rollentypus entspricht genau dem, den Kreuzgang permanent praktiziert: Er greift unkalkulierbar und unberechenbar in die Handlung ein und fällt damit immer wieder aus der Rolle, indem er sich nicht an den ›normalen Diskurs‹ hält: Seine Gedanken werden von einer nur in seinem eigenen Gehirn existierenden Logik bestimmt. Er darf, wann immer es ihm gefällt, reden oder schweigen, singen oder tanzen oder seine Lazzi und akrobatischen Kunststücke vorführen (vgl. auch Peter Simhandl, Theatergeschichte in einem Band, Berlin 2007, S. 69).

[67] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 95.

Der Mensch, zu rechtfertigen. Ich verspreche einem respektiven Publikum zum voraus, dass ich spaßhaft sein will bis zum Totlachen, der Dichter mag es noch so ernsthaft und tragisch anlegen. – Was soll es auch überhaupt mit dem Ernste, der Mensch ist eine spaßhafte Bestie von Haus aus, und er agiert bloß auf einer größern Bühne als die Akteure der kleinern in diese große wie in Hamlet eingeschachtelten; mag er´s noch so wichtig nehmen wollen, hinter den Kulissen muss er doch Krone, Zepter und Theaterdolch ablegen, und als abgetretener Komödiant in sein dunkles Kämmerchen schleichen, bis es dem Direktor gefällt eine neue Komödie anzusagen. [...] Der Todtenkopf fehlt nie hinter der liebäugelnden Larve, und das Leben ist nur das Schellenkleid das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zulezt grimmig zu zerreißen und von sich zu schleudern. Es ist Alles Nichts und würgt sich selbst auf und schlingt sich gierig hinunter, und eben dieses Selbstverschlingen ist die tückische Spiegelfechterei als gäbe es Etwas; da doch wenn das Würgen einmal inne halten wollte eben das Nichts recht deutlich zur Erscheinung käme, dass sie davor erschrecken müssten; Thoren verstehen unter diesem Innehalten die Ewigkeit, es ist aber das eigentliche Nichts und der absolute Tod, da das Leben im Gegentheile nur durch ein fortlaufendes Sterben entsteht. [...] Ich habe mich jetzt so ziemlich angekündigt, und kann das Trauerspiel nun allenfalls selbst auftreten lassen mit seinen drei Einheiten, der Zeit – auf die ich streng halten werde, damit der Mensch sich gar nicht etwa in die Ewigkeit verirrt – des Orts – der immer im Raume bleiben soll – und der Handlung – die ich so viel als möglich beschränken werde, damit der Oedipus, der Mensch, nur bis zur Blindheit, nicht aber in einer zweiten Handlung zur Verklärung fortschreite. Gegen die Maskeneinführung habe ich mich nicht gesperrt, denn je mehr Masken über einander, um desto mehr Spaß, sie eine nach der andern abzuziehen bis zur vorletzten satirischen, der hypokratischen und der letzten verfestigten, die nicht mehr lacht und weint – dem Schädel ohne Schopf und Zopf, mit dem der Tragikomiker am Ende abläuft. – Auch gegen die Verse habe ich nichts einwenden wollen, sie sind nur eine komischere Lüge, so wie der Kothum nur eine komischere Aufgeblasenheit. Prologus tritt ab –[68]

Beginnend mit der Ansprache des Publikums hat der Hanswurst mit seinem ironischen Redeakt wieder seine Zuhörer. Der Gegensatz, der auf den ersten Blick den Prolog strukturiert,[69] zeigt die zwei Gattungen des

[68] Ebd., S. 95-100.

[69] Der strukturierende Gegensatz ist ein Element, das schon bei der Sokratischen Ironie nachgewiesen wurde.

Dramas: Komödie versus Tragödie. Nach der einleitenden Passage folgt eine Reflexion über das menschliche Dasein, außerdem erscheint hier also erneut die Frage nach dem Jenseits. Es finden sich die Gegensätze »ewiges Leben« und »Nichts«[70] erneut kombiniert. Auf der Inhaltsebene gibt Kreuzgang der Komik und dem »Nichts« scheinbar den Vorzug. Doch wie an den anderen ausgewählten Passagen gezeigt, ist Kreuzgangs Rede immer janusköpfig, eine eindeutige Aussage wird von ihm nie gemacht.

Die letzten beiden Absätze des Prologs verhandeln das poetologische Programm der *Nachtwachen*. Das Trauerspiel zeigt den Menschen im poetischen Raum. Die Welt ist für den »erzählenden« Kreuzgang eine Bühne, an mehreren Stellen, außer dem hier angeführten Prolog, äußert er dies explizit, wie zum Beispiel in der sechsten Nachtwache, als er das Weltgericht ausruft.[71] Im Prolog greift Kreuzgang zudem auf Literatur zurück, er setzt Ödipus und den Menschen gleich, die klassische Tragödie wird also zum Muster für die menschliche Existenz zitiert. Die ständig wechselnden Masken stehen für die literarischen Rollen, in die der Protagonist im Laufe der *Nachtwachen* schlüpft, um die Praxis der verstellenden Rede zu seiner grundsätzlichen Handlungsbasis zu machen.[72] Die intertextuellen Bezüge spiegeln also Literatur in Literatur wieder, auch sie sind damit – neben der Voraussetzung für den ironischen Sprechakt Kreuzgangs – transzendentalpoetische Akte.

Das Hauptindiz für den romantisch-ironischen Aufbau des Prologs ist, wie im Schlussmonolog, der am Ende folgende Gedankenstrich. Der ganze Sprechakt muss als romantisch-ironisch identifiziert werden, es beginnt der Zirkelprozess der Reflexion. Das Satzzeichen relativiert die Aussage bei ständiger Betrachtung und setzt am Ende die komplette Rede in die Schwebe. Außerdem nimmt der Hanswurst Bezug auf seinen Schöpfer, den Dichter. Bei der Nennung des Dichters steht Kreuzgangs Prinzip im Vordergrund: Die Rollen, die er zitiert, stiften für ihn eine Art Identität, die Wechselphasen zwischen seinen Sprechakten in Rollenmustern jedoch sind im Programm der *Nachtwachen* nicht von Belang. Dies verdeutlicht

[70] Für das ewige Leben im Sinne von einer transzendenten Perspektive, ein Leben nach dem Tod. Das Nichts im Sinne des Gegenbegriffes zum menschlichen sein. Vgl.: Philosophisches Wörterbuch, a.a.O., Artikel Nichts, S. 461-462.

[71] Nachtwachen. Von Boaventura, a.a.O., S. 65.

[72] Die Hamletzitate wurden schon erwähnt, doch in den *Nachtwachen* finden andere Werke aus dem zeitlichen Kontext ebenfalls ihren Platz. Die Briefromanform der 14. Nachtwache, als Kreuzgang in die Rolle Hamlets fällt, findet in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, Brentanos *Godwi* oder Tiecks *William Lovell* ihre literarischen Vorbilder. Noch einmal: Diese literarischen Vorbilder dienen Kreuzgang für seine Art und Weise des Sprechens.

also wieder die Transzendentalpoesie. Der Hanswurst spricht über seinen eigenen Schöpfer, was bedeutet, dass diese Reflexion des Poeten über die Tätigkeit des Poeten aus dessen eigener Feder stammt. Der Dichter legt der eigenen Figur Worte über den Schaffensprozess in den Mund. Dies passiert nicht nur in diesem Prolog, sondern im gesamten Text. Kreuzgang schreibt seine Nachtwachen auf, in denen er selbst agiert, er ist seine eigene Figur, das bedeutet, es existiert sowohl im »Prolog des Hanswurstes« als auch im gesamten Text ein interaktiver Kontakt zwischen Poet und Figuren. Der Leser muss deshalb immer darauf reflektieren, dass die Figuren in der Konsequenz die Redeakte ausführen, die der Dichter für sie ansetzt; ein weiteres relativierendes Moment also.[73]

Die zweite Stelle findet sich in der neunten Nachtwache als Kreuzgang Dr. Olearius seine Kammer zeigt:

> Nr. 20 ist endlich mein eigenes Narrenkämmerchen. Treten sie immer herein und schauen sich um, sind wir doch vor Gott alle gleich und laborieren bloß an verschiedenen fixen Ideen, wo nicht an einem totalen Wahnsinn, bloß mit kleinen Nuancen – Das dort ist ein Sokrates-Kopf, dem sie die Weisheit, so wie jenem Skaramuz die Narrheit an der Nase ansehen. Dies Manuskript enthält eigenhändige Parallelen von mir über beide, und ist zugunsten des Narren ausgefallen. –

Kreuzgang hat eine Sokrates-Büste im Zimmer, und weist den Arzt auf einen verfassten Text, einen poetischen Redeakt hin, der zwei Gegenpositionen diskutiert und die große Struktur des Textes erneut im Kleinen in einem Sprechakt abbildet, gebrochen durch die Rolle des Wahnsinnigen. Der ironische Sprecher reflektiert auf seine philosophischen Grundlagen, die platonischen Dialoge – der transzendentale Schalk führt sich damit selbstreflexiv agierend ein.

Das Medium des Theaters legt zwangsläufig eine weitere Grundlage zu Kreuzgangs transzendentaler Hanswurstrolle. Es ist das am besten geeignete Medium für den romantischen Ironiker. Der Schauspieler schlüpft in eine Rolle, es kommt zum Illusionsbruch, sodann folgt eine Spaltung in ein reales Ich und ein Rollen-Ich. Diese Brechung ist Grundvoraussetzung in den *Nachtwachen* und gleichzeitig eine Modifizierung. Kreuzgang bewegt

[73] Pate steht hier Clemens Brentanos *Godwi*. Hier wird der Erzähler im Laufe des zweiten Teils krank, er leidet an einer entzündeten Zunge. So wechselt das Erzählen allmählich auf die Figuren, die die Krankheit des bisherigen Erzählers weiter präsent halten. Der Fiktionsbruch und damit die integrierte Selbstreflexion geht im Godwi so weit, dass der Autor sich im II. Band mit seinem Helden trifft, über bestimmte Stellen des I. Bandes diskutiert und, weil er vor seinem Helden an einer Entzündung der Zunge, des Redens also, stirbt, durch einen weiteren Autor ersetzt werden muss (vgl. Kremer, Prosa der Romantik, a.a.O., S. 59).

sich von Rollen-Ich zu Rollen-Ich, die fehlende Psychologisierung führt zu einem unendlichen Kreisen in literarischen Rollen. Die einzige Konstante bleibt also der permanente Wechsel von Rolle zu Rolle, deshalb muss für den transzendentalen Buffo die ganze Welt eine Bühne sein.[74] Das Leben als Theaterstück ist das Zitat einer ganzen literarischen Epoche, des Barock, stammen diese Charakteristika doch eindeutig aus diesem.[75] Der barocke Mensch jedoch stellt im Unterschied zu den *Nachtwachen* eben jene transzendente Perspektive, die Kreuzgang in seinen Rollenzitaten erst zu beweisen versucht, zu keiner Phase in Frage, denn der Glaube an ein Leben nach dem Tod mit dem Diesseits als Durchgangsstation war ein Fundament der barocken Weltanschauung. Die Modifikation in den *Nachtwachen* ist die Einbettung der Grundlinien in die romantisch-ironische Struktur.

Natürlich ist die Theatermetaphorik auch ein Zitat von Literatur. Die Dramenfiguren bieten die beste Möglichkeit für die im zweiten Kapitel erwähnte permanente Parekbase. Die Rolle ist immer der erste Bruch vor dem Redeakt auf der strukturellen Ebene, noch bevor Kreuzgang ein Wort im Muster der literarischen Figur gesprochen hat.[76]

Flüchtige Szenen – nichts anderes stellt also Kreuzgangs Leben dar. Ständig zitiert er, es gibt kein konkret fassbares Individuum, er definiert sich eben nur durch seine romantisch-ironische Redeweise.

Die letzte Rolle Kreuzgangs, auf die ich eingehen möchte, ist die des Teufels:

> Die Geschichte ging mir während meiner Nachtwache sehr im Kopfe herum, denn ich hatte bis jetzt nur an einen poetischen Teufel geglaubt, keineswegs aber an den wirklichen. […] da ich von Natur hinkte und nicht zum Besten aussah.[77]

Zusammen mit dem Ende der *Nachtwachen*, an der Stelle als Kreuzgangs Mutter seine Zeugung schildert, ist dieser in der Rolle des Teufels eingeführt:

[74] Ebd., S. 65.

[75] Simhandl, a.a.O., S. 91.

[76] Ein weiteres Beispiel wäre die dritte Nachtwache, hier bedient sich Kreuzgang des Don-Juan-Stoffes. Kreuzgang gibt dabei den steinernen Gast, die Wahl des Stoffes ist mit dem oben angesprochenen Bezugspunkt des barocken Theaters der Grund für diese Wahl: »In der Comedia Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast stellte der Dramatiker [Tirso de Molina, Anm. d. Verf.] zum ersten Mal die Gestalt des Don Juan auf die Bühne, […] das Stück besteht aus flüchtigen Szenen, in denen die Opfer und die Gegenspieler des Helden oft nur skizzenhaft angedeutet sind. Bilder des Schreckens wechseln mit Passagen überschäumender Sinnlichkeit; die Antithetik des barocken Weltgefühls drückt sich darin aus.« (Simhandl, a.a.O., S.105).

[77] Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 23, 26.

> Es war in der Christnacht, als dein Vater den Teufel bannen wollte […]. Nun fing es in der Nacht um uns her sein buntes Wesen zu treiben, und wir merkten, dass wir nicht allein waren. Ich schmiegte mich in dem gezogenen Kreise dicht an deinen Vater, wir berührten zufällig das Zeichen des Erdgeistes und wurden warm beisammen. Als der Teufel erschien, erblickten wir ihn nur noch mit halb geöffneten Augen – es war grade der Moment, in dem du entstandest! – Jener war recht bei Laune und erbot sich, Patenstelle zu vertreten; er mochte ein Mann in seinen besten Jahren sein, und ich erstaune über die Ähnlichkeit, die du mit ihm hast; nur siehst du finsterer aus, was du dir noch abgewöhnen dürftest.[78]

Kreuzgang spricht vom poetischen Teufel, in der Konsequenz seiner Zitate kann es auch nur einen solchen geben. Und: »Er sehe aus wie der Teufel«, erklärt ihm die Mutter. Diese Herleitung und Parallelisierung ist immens wichtig, denn ein Jahr nach den *Nachtwachen* erscheint im *Journal von neuen deutschen Original Romanen* ein Nachtrag zu Kreuzgangs nächtlichen Rundgängen, die Einleitung zu einem Werk mit dem Titel *Des Teufels Taschenbuch*:

> Zu guter Letzt verspreche ich möglichst interessant in diesem Taschenbuche zu sein, mich auch nicht so grell und ungebildet, wie die alten Teufel, zu betragen, was sich überhaupt für eine veredelte Bosheit keineswegs schickt, […] und meine Wahrheiten, die meinem Charakter als Lügengeiste getreu, freilich immer Unwahrheiten bleiben, und in welcher einzigen Rücksicht mich irdische Schriftsteller bisher nachgeahmt haben, möglichst mit spitzen Fingern anzugreifen, so dass ich in jeder gesitteten höllischen Gesellschaft ohne Bedenken gelesen werden kann –
>
> Sollte man von diesem allen indes in vorliegendem Teufels Taschenbuche das Gegenteil vorfinden, so weiß man schon aus dem obigen, was man sich in Hinsicht auf Wahrheit und Lüge von mir zu versprechen hat. Der Teufel.[79]

Die Indizien sprechen für die Verbindung der beiden Texte.[80] Wie der »Prolog des Hanswurstes« in den *Nachtwachen* endet diese Einleitung mit einem Absatz, der mit der Redewendung »Zu guter Letzt« beginnt. Der

[78] Ebd., S. 177.

[79] Des Teufels Taschenbuch (Einleitung), in: Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 189.

[80] Vgl.: Horst Fleig, Literarischer Vampirismus. Klingemanns Nachtwachen von Bonaventura, Tübingen 1985, S. 35ff. Fleig verbindet ebenfalls beide Texte, die *Nachtwachen* und *Des Teufels Taschenbuch (Einleitung)* in seiner Interpretation miteinander.

Text zur Einleitung ist in der Folge nie erschienen, die Rede des Teufels bleibt damit Fragment. Sie ist unvollendet mit offenem Charakter, und hat so auch beste Voraussetzungen für einen romantisch-ironischen Sprechakt. Der Teufel schreibt, womit er der poetische Teufel ist, den Kreuzgang benennt. Er reflektiert auf seine Schreibsituation, konstruiert so die gleiche paradoxe, selbstreflexive Struktur wie die *Nachtwachen*.

Zusammenfassend lässt sich damit Folgendes konstatieren: Wie deutlich wurde ist Kreuzgang kein Individuum im psychologischen Sinne. Er ist auch nicht der poetische Nihilist, für den ihn Arendt gehalten hat. In Rückgriff auf Schlegels fragmentarische Herleitung des romantischen Ironiebegriffs ist der Nachtwächter ein transzendentaler Buffo. Seine Redeweise stößt den ewigen, romantisch-ironischen Reflexionsprozess an. Außerdem strukturieren Kreuzgangs literarische Zitate, seine Redeakte in Rollen, den kompletten Text, womit die *Nachtwachen* zu einem Reflexionsmedium der romantisch-ironischen Denkfigur werden. Das sprachlogische Dilemma eines nicht erreichbaren Zielpunktes in der romantischen Reflexion auf ein Absolutes bleibt bestehen, der ewige Zirkel der Annäherung wird in diesem Text eben durch die Sprechakte des Protagonisten erreicht. Wer spricht ist also – frei nach Foucault – unerheblich. Denn die Art und Weise, wie gesprochen wird, muss bei einer vollständigen *Nachtwachen*-Interpretation immer im Zentrum stehen.

MATTHIAS SCHÖNING

DER RUF DES GELDES

Ludwig Tiecks *Runenberg*

In einem einschlägigen Aufsatz hat Wolfgang Preisendanz vor nunmehr vierzig Jahren die »Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung« und die Hinwendung zu einer »Dichtung […], die sich von keiner Ordnung außerhalb ihrer selbst begrenzen lasse«, als entscheidendes Merkmal der »Poetik der deutschen Romantik« bestimmt.[1] Unter Rückgriff auf die Poetologie der Frühromantik wie sie von Friedrich von Hardenberg/Novalis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel formuliert worden ist, hebt Preisendanz hervor, wie das Gebot der Naturnachahmung oder selbst der Imagination des im Rahmen der Natur Möglichen »vollends [zur] Antithese« von Dichtung hat werden können.[2] Romantische Literatur geht demnach nicht von einer ontologisch vorrangigen Welt, welchen Konzepts auch immer, aus, sondern versteht sich als ästhetisches Organon des Weltentwurfs im Medium von Fragmenten, deren »Potentialität […] die schöpferische Potenz des Geistes« symbolisieren soll.[3] Mit der Frühromantik hebt damit eine Literatur an, welche die ästhetische Imagination ebenso entfesselt wie »das Medium der Poesie […]: die Sprache«.[4]

Überraschenderweise verbindet Preisendanz, der im Verlauf seiner Ausführungen auf Baudelaire, Benn und den Dadaismus anspielt,[5] seine Un-

[1] Wolfgang Preisendanz, Zur Poetik der deutschen Romantik I: Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung, in: Hans Steffen (Hrsg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, 4. Aufl., Göttingen 1989, S. 54-74, hier: Titel u. S. 69.

[2] Ebd., S. 63.

[3] Ebd. – Zur »Potentialität« des modernen Fragments im Sinn der Poetologie Friedrich Schlegels vgl. auch Verf., Der »Dialekt der Fragmente«. Möglichkeiten und Grenzen fragmentarischen Schreibens in der Perspektive Friedrich Schlegels, in: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel und Dirk Göttsche (Hrsg.), Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne, Tübingen 2007, S. 55-74.

[4] August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, in: ders., Kritische Ausgabe der Vorlesungen, hrsg. v. Ernst Behler, 1. Bd.: Vorlesungen über Ästhetik I, Paderborn u.a. 1989, S. 179-781, hier: S. 387.

[5] Vgl. Preisendanz, Poetik (Anm. 1), S. 65, 68, 69.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-009

tersuchung zur romantischen Entgrenzung der Literatur mit der Warnung, die Romantik nicht für moderner zu halten als sie tatsächlich sei. Bei allen Durchbrüchen, bei allem Gespür für neue Möglichkeiten, die dann von der modernen Dichtung tatsächlich aufgenommen worden seien,[6] restringiere die Romantik sich durch ihre eigene Zielsetzung selbst, nämlich durch die Aufgabe »Darstellung des Undarstellbaren« zu betreiben. Damit aber verpflichtet sich die Romantik auf die »Allegorie« und das heißt doch wieder auf einen »philosophischen Begriff [von] Poesie«, der ihr Repräsentation eines anderen zur Bedingung macht. »Das aber ist die Plattform, von der man zur modernen Dichtung nur durch einen Sprung kommen kann«,[7] so Preisendanz.

1. GATTUNGSFRAGE UND MODERNITÄTSKONZEPT

Im Folgenden soll es nun nicht darum gehen, die Einschätzung von Wolfgang Preisendanz pauschal entweder zu übernehmen oder zurückzuweisen. Vielmehr ist es das Ziel des vorliegenden Aufsatzes, zur nach wie vor strittigen Frage nach der Modernität der Romantik einen Beitrag zu leisten, der über die Abwägung entgrenzender und restringierender Denkformen zur Bestimmung der Modernität der Romantik hinausführt, indem er im nicht nur semantisch, sondern auch narrativisch ausgetragenen Widerstreit von Rückbindung und Dynamisierung selbst eine Grundfigur der Moderne erkennt. Es scheint nämlich durchaus unentschieden, ob das charakteristisch romantische Denken in Kippfiguren, das den Umschlag von »Chaos« in große Erzählungen »der künftigen Welt« pflegt,[8] bloß der Schwellenzeitlichkeit der Epoche zwischen Früher Neuzeit und Moderne geschuldet ist oder in transzendentaler Manier bereits auf die genuin modernen, konstitutiv verzeitlichten Bedingungen von Kommunikation

[6] Preisendanz bewegt sich hier in der Spur von Hugo Friedrich (Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek 1992 [Erstausg. 1956], S. 30), der bekanntlich diagnostiziert hatte, »modernes Dichten [sei] entromantisierte Romantik«.

[7] Preisendanz, Poetik (Anm. 1), S. 71.

[8] Friedrich von Hardenberg/Novalis, Das Allgemeine Brouillon 1798/99, in: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hrsg. v. H.-J. Mähl, Darmstadt 1999, S. 439-720, hier: S. 514 (Nr. 234.). Vgl. auch Friedrich Schlegel, Ideen, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe (im folgenden: KFSA), hrsg. v. Ernst Behler, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), hrsg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 256-272, hier: S. 263 (I 71): »Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.«

im Medium des Sinns reflektiert.[9] Jedenfalls kann man einräumen, dass sowohl in der Bestimmung des frühromantischen Fragments als eine Form von Projekt[10] als auch der Ironie als »Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«,[11] eine ebenso entfesselte wie ambivalent bleibende Dynamik auf Begriffe gebracht wird, mit denen die Moderne noch immer recht gut verstanden werden kann.

Das sensible und vorausschauende Gespür für den beim Eintritt in die Moderne zu zahlenden Preis gilt jedoch nicht nur für die poetologische Reflexion, sondern auch für die literarischen Texte selbst. Bleibt man in der Frühromantik und erinnert sich der Einschätzung von Wilhelm Dilthey, der in der Textsorte des Kunstmärchens deren höchste literarische Leistung gesehen hatte,[12] so liegt es nahe, am Beispiel Tiecks den Nachweis anzutreten, dass auch die Prosa der Romantik nicht nur auf den Epochenumbruch reflektiert, sondern selbst bereits auf eine frühe Weise modern ist. Sie mag noch nicht alle Möglichkeiten ausschöpfen, die der dynamische, auf Steigerung und Überbietung angelegt Infinitismus der westlichen Moderne bieten wird, aber sie steht mit beiden Beinen auf deren Boden.

Beides, die auf Diltheys Werturteil rekurrierende Wahl Tiecks und die These von der Modernität der Romantik im skizzierten Sinne, findet sich insofern unmittelbar bestätigt, als sich bereits in der Gattungsbestimmung der bekanntesten *Phantasus*-Texte *Der blonde Eckbert* und *Der Runenberg* der Widerstreit von Entgrenzung und Bestimmung spiegelt. So wird *Der Runenberg*, der hier analysiert und interpretiert werden soll, zumeist als »Märchen-Novelle« klassifiziert und auf diese Weise mit einem Etikett versehen, das keines oder eben ein signifikant widersprüchliches ist. Denn wie bereits Tieck selbst klar gesehen hat, stellen die starke Strukturiertheit und die vom Epizentrum einer ›unerhörten Begebenheit‹ organisierte Kohärenz der Novelle und das als »Naturanarchie«[13] bezeichnete romantische Kunstmärchen mit seinem uferlosen »Hang zum Wunderbaren«[14]

[9] Vgl. Niklas Luhmann, Eine Redeskription »romantischer Kunst«, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hrsg.), Systemtheorie der Literatur, München 1996, S. 325-344.

[10] Vgl. Friedrich Schlegel, Fragmente, in: KFSA (Anm. 8), S. 165-255, hier: S. 168f. (A 22).

[11] Ebd., S. 172 (A 51).

[12] Wilhelm Dilthey, Leben Schleiermachers I. Gesammelte Schriften, Bd. 13, hrsg. v. Martin Redeker, Göttingen 1970, S. 293.

[13] Hardenberg/Novalis, Brouillon (Anm. 8), S. 679 (Nr. 883.).

[14] Ludwig Tieck, Abdallah. Eine Erzählung, in: ders., Schriften, hrsg. v. H.P. Balmes, M. Frank, A. Hölter, M. Neumann, U. Schweikert u. R. Wimmer, Bd. 1: Schriften 1789-1794, hrsg. v. Achim Hölter, Frankfurt/M. 1991, S. 253-447, hier: S. 255.

im Verständnis der Zeitgenossen direkte Gegensätze dar.[15] Während es im Zeichen der Novelle darum geht, »das Befremdliche Kontexten zu integrieren, die dadurch nicht aufgehoben werden, sondern deren Verlässlichkeit sich daran bewährt«,[16] gehorcht das romantische Kunstmärchen dem Gesetz der Desintegration, das die Phantasie lizenziert, mit offenen oder gar kollabierenden Rahmungen und der für die Phantastik konstitutiven Unschlüssigkeit der Referentialisierungsmöglichkeiten zu experimentieren. Gleichwohl können, wie bereits Friedrich Schlegel notiert hat,[17] beide Charakteristika, die von Novelle und Märchen, in einem Text zusammenkommen. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn Ambiguität und in deren Folge Interpretationsbedürftigkeit nicht durch Fragmentierung, sondern durch starke textuelle Verdichtung erzeugt wird. Folgt man dieser Interpretation der Bemerkung Friedrich Schlegels, dann werfen solche Kompositgattungen wie die »Märchen-Novelle« weniger die Frage auf, »von welcher Seite aus die Dinge betrachtet werden sollen«.[18] Vielmehr ist der Gattungssynkretismus – seinerseits ein modernes und als solches von der Romantik reflektiertes Phänomen – nicht Ausdruck ästhetischer Spielerei, sondern Anzeichen eines ernstzunehmenden Bezugsproblems, das nur bearbeitet werden kann, wenn es gelingt, Entgrenzung (das märchenhafte Element) als Bestimmung (das novellistische Moment) zu interpretieren. Die Märchen-Novelle ist dann der Versuch, sich zu den Bedingungen der Moderne in ein Verhältnis zu setzten, das diese reflektiert und ästhetisch affirmiert, aber zugleich als notwendige Voraussetzung der Möglichkeit solcher Zustimmung zu den Bedingungen der Moderne auf deren zwischenzeitlicher Suspension beharrt. Wie Tiecks *Runenberg* vorführt, der eine starke topologische Struktur mit einem dynamischem Narrativ in durchaus streng »durchkomponierter«[19] Weise verbindet und

[15] Das hat Thomas Althaus klar herausgearbeitet, auf dessen Aufsatz *Doppelte Erscheinung* (Zwei Konzepte der Erzählprosa des frühen Tieck, zwei notwendige Denkweisen um 1800 und zwei Lektüren von Tiecks Märchennovelle »Der Runenberg«, in: Detlef Kremer (Hrsg.), Die Prosa Ludwig Tiecks, Bielefeld 2005, S. 95-114) ich mich hier stütze.

[16] Ebd., S. 101.

[17] Friedrich Schlegel, Philosophische Fragmente, in: KFSA, Bd. 18, hrsg. v. Ernst Behler, Paderborn u.a. 1963, S. 230 (Nr. 436): »Die Figurazion in Tiecks R[omanen] ist zugl[eich] *Novelle* und *Mährchen*; die Lizenzen von beiden. –« (Eckige Klammern vom Hrsg.). Vgl. auch: ders., Fragmente (Anm. 10), S. 250f. (A 429).

[18] Althaus, Doppelte Erscheinung (Anm. 15), S. 108.

[19] Norbert Mecklenburg, »Die Gesellschaft der verwilderten Steine«. Interpretationsprobleme von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«, in: Der Deutschunterricht 34, 1982, H. 6, S. 62-76, hier: S. 63.

selbst reflektiert,[20] ist das keine abstrakte Theorievorgabe, sondern kann das Ergebnis einer textnahen Lektüre sein, wie sie im Folgenden unternommen werden soll.

2. IRREVERSIBLER AUSBRUCH

Betrachtet man den Aspekt der Komposition näher, so wird man die Situiertheit der Märchen-Novelle am Beginn der Moderne durch die narrative Strukturierung des Textes selbst unterstrichen finden. Ins Auge sticht zunächst die ausgeprägte Wiederholungsstruktur des Textes, die alle entscheidenden Erzählelemente von der topologischen Opposition zwischen Ebene und Gebirge bis zur doppelten Gabe von Edelsteinen und Geld mindestens zweimal auftreten lässt. Auch wird das dargestellte Wiederholungshandeln der Hauptfigur Christian stets auf den Frühling datiert: Der Aufbruch aus der heimatlichen Ebene ins Gebirge, die Ankunft in der südlich der Berge gelegenen Ebene, die von seiner künftigen Gattin und ihrer Familie bewohnt wird, und die Hochzeit selbst, die in psychodynamischer Perspektivierung die Peripetie markiert.[21] Wie am Charakter allein dieser Ereignisse deutlich wird, die ausschließlich um die imaginäre Gabe der Bergvenus gruppiert sind, derer Christian sich am Abend der Hochzeit erinnert, handelt es sich jedoch nicht um reine Wiederholungen, sondern um Variationen, die im Dienste sukzessiver Entfaltung stehen. Die wiederholte Datierung von Handlungselementen auf den »Frühling« integriert dieselben nicht in einen jahreszeitlichen Zyklus wiederkehrender Zustände, sondern markiert eine ausgedehnte Schwellenerfahrung im lebenszeitlichen Sinne, die von der Jugend zum Erwachsenenalter führt und nach deren Passage es kein Zurück mehr gibt.

Tiecks Märchen-Novelle wird dementsprechend mit der Exposition einer seiner lebensgeschichtlichen Situation korrespondierenden ›Zerrissenheit‹ der Person eröffnet.[22] Christian, der junge Jäger, der in der Einsamkeit sein Schicksal bedenkt, unterliegt der Dialektik von Sehnsucht

[20] Darauf hat Detlef Kremer in seinem Aufsatz *Die Schrift des »Runenbergs«* (Literarische Selbstreflexion in Tiecks Märchen, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24, 1989, S. 117-144, hier: S. 128ff.) hingewiesen.

[21] Vgl. Ludwig Tieck, Der Runenberg, in: ders., Schriften, hrsg. v. M. Frank, P. G. Klussmann, E. Ribbat, U. Schweikert u. W. Segebrecht, Bd. 6: Phantasus, hrsg. v. Manfred Frank, Frankfurt/M. 1985, S. 184-209, hier: S. 188, 193, 196. Künftige Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

[22] Christians Zerrissenheit betont auch Lothar Pikulik, Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung, 2. Aufl., München 2000, S. 267.

und Wehmut. Nachdem die Sehnsucht, eine »mit fremder Gewalt« (S. 187) über ihn hergefallene ›Verstrickung‹ seiner »Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen« (S. 187), ihn aus dem Hause seiner Eltern, das heißt insbesondere seines Vaters, weggezogen hat, überfällt ihn in der Fremde die Wehmut nach den »alten Büchern, die er […] bei seinem Vater gesehn, und die er niemals [hat] lesen mögen« (S. 185). Zwar ist es ein Buch, das ihm die »Nachrichten vom nächsten großen Gebirge« vermittelt und dadurch zum Anlass seines Entschlusses wird, »das Haus [der] Eltern auf immer zu verlassen«, jedoch handelt es sich um »Abbildungen einiger Gegenden«, um Karten also, die ihn reisen lassen (S. 188). Anders als in *Der blonde Eckbert*, in dem Berta gleichfalls von Sehnsucht nach Neuem getrieben wird, wird die Sehnsucht jedoch nicht textuell induziert, sondern ebenso wie seine Zerrissenheit als gegeben vorausgesetzt:

> Ein junger Jäger saß im innersten Gebürge nachdenkend bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes in der Einsamkeit tönte. Er bedachte sein Schicksal, wie er so jung sei, und Vater und Mutter, die wohlbekannte Heimat, und alle Befreundeten seines Dorfes verlassen hatte, um eine fremde Umgebung zu suchen, um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen, und er blickte mit einer Art von Verwunderung auf, daß er sich nun in diesem Tale, in dieser Beschäftigung wieder fand (S. 184).

Wie dieser Textanfang unterstreicht, ist der Vorgang der ›Entheimatung‹ des Protagonisten von Beginn an abgeschlossen. Christian hat den »Kreis der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit« ein für alle mal verlassen. Dahinter gibt es kein zurück. Dem Handlungsverlauf, der sich anschließt, eignet weder ein Moment der Rückkehr, noch beschreibt der Text einen Zirkel. Vielmehr gehen Handlungsführung und sprachliche Darstellung des ganzen Textes darin konform, dass sie durch Nicht-Entsprechung unterstreichen, was die Zäsur, die Christians Geschichte auslöst, unwiderruflich vergangen sein lässt, nämlich die wiederkehrende Zirkularität der dörflichen Ordnung, die der Vater und sein Beruf symbolisieren.

Die Erzählung ist zwar motivisch rekursiv strukturiert, um sich des historisierenden Impulses der Zäsur wiederholt zu versichern, gleichzeitig aber sukzessiv akkumulierend erzählt, um zu verstehen zu geben, was Christians Geschichte von Beginn und fernerhin antreibt. Welcher Art die Ordnung ist, in die einzutreten Christian sich gezwungen sieht, das enthüllt schrittweise die chronologisch anschließende Erzählung. Die Gesetzmäßigkeiten des Zwangs, dem Christian untersteht, denen er weiter folgt und die er unwiderruflich reproduziert, werden also im Verlauf der Erzählung sukzessive offenbart, aber nicht erst etabliert. Der Zwang selbst exis-

tiert bereits in der von Christian erinnerten und nurmehr analeptisch eingeblendeten Vorgeschichte, während seine Konstitution im Verlauf der Erzählung Schicht für Schicht aufgedeckt wird.

Die erste Stelle einer Reihe aneinander anschließender Freilegungen des mit dem Protagonisten gleichursprünglichen Triebes findet sich im Moment der ersten Krise, die Christian »[g]edankenlos […] eine hervorragende Wurzel aus der Erde« ziehen lässt (S. 186). Das Motiv der Alraune, deren unterirdisches Wimmern und Klagen im Zuge ihrer gewaltsamen Entwurzelung das Schicksal des entwurzelten Christians spiegelt, unterstreicht Christians unendliche Getriebenheit. Seine Funktion ist wesentlich narrativ. Es verklammert die Zerrissenheit am Anfang, unmittelbar nach Eintritt in die neue Ordnung, mit dem als Wahnsinn erscheinenden Umherschweifen am Ende des Erzählens. Jedoch wäre es falsch, das Herausreißen der Alraune als ursächlich für Christians Schicksal zu interpretieren.

Vielmehr ist es das sichtbare Signal für den Beginn einer Lebensreise, die immer neue Dimensionen einer Entwurzelung und Getriebenheit entdeckt, die immer schon da ist. So steht das Herausreißen der Alraune nahe dem Beginn des *discours*, während sie auf der Ebene der *histoire* den Fixpunkt einer Spiegelung markiert, die Christians andauernde Eile vor wie nach der Symbolisierung derselben durch die hastige Entwurzelung der Alraune unterstreicht. Hier zeigt sich im Kleinen, wie die Kombination von Wiederholung und Variation die sukzessive Entdeckung von Christians Trieb vorantreibt: Kurz nach dem Herausreißen der Alraune tritt aus dem Nichts hervor ein Mann, der Christians zwingende Sehnsucht weiter entfacht und ihn auf den Pfad zum Runenberg führt. Den Berg vor Augen und vom Versprechen des Unbekannten verlockt,[23] beschleunigt Christian seine Schritte, um nun wieder im gleichen Tempo vorwärts zu streben, wie damals beim ersten Anblick der Gebirge. In seinem Bericht an den Fremden heißt es von Christians Eilen wie folgt:

> Ich eilte, um nur recht bald das Ebene zu verlassen, und an einem Abende sah ich in der Ferne die dunkeln Umrisse des Gebirges vor mir liegen. Ich konnte in der Herberge kaum schlafen, so ungeduldig war ich, die Gegend zu betreten, die ich für meine Heimat ansah; mit dem Frühesten war ich munter und wieder auf der Reise (S. 188).

[23] Vgl. S. 23: »›Es kann fast nicht fehlen‹, sagte jener, ›wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet uralte Freunde dort und Herrlichkeiten, alles was er am eifrigsten wünscht.‹ – Mit diesen Worten stieg der Fremde schnell hinunter, ohne seinem Gefährten Lebewohl zu sagen, bald war er im Dickicht verschwunden, und kurz nachher verhallte auch der Tritt seiner Füße.«

Nun, nachdem ihn dieser Fremde auf »den Runenberg mit seinem schroffen Mauerwerke« (S. 189) aufmerksam gemacht und ihn mit der Suggestion von dessen »Herrlichkeiten« (S. 190) allein gelassen hat, heißt es ganz ähnlich:

> *Der junge Jäger war nicht verwundert, er verdoppelte nur seine Schritte nach dem Runenberge zu*, alles winkte ihm dorthin, die Sterne schienen dorthin zu leuchten, der Mond wies mit einer hellen Straße nach den Trümmern, lichte Wolken zogen hinauf, und aus der Tiefe redeten ihm Gewässer und rauschende Wälder zu und sprachen ihm Mut ein. Seine Schritte waren wie beflügelt, sein Herz klopfte, er fühlte eine so große Freudigkeit in seinem Innern, daß sie zu einer Angst empor wuchs (S. 190; Hervorhebung von mir; M.S.).

Die Parallelität der Stellen unterstreicht die kontinuierlich wirksame Getriebenheit, der Christian unterliegt und die so stark ist, dass sie ihn vor nichts halt machen lässt. Mit der Mischung von Angst und Lust,[24] von Zögern und Eile, das Christian von Beginn an charakterisiert, folgt er weiter seinem Trieb, dessen neuerliche Entfachung ihn nicht verwundert, weil er nichts anderes ist als genau dieser.

Der Weg wird nun immer gefährlicher, um schließlich unter einem Fenster zu enden, das einen phantastischen Blick »in einen alten geräumigen Saal« (S. 191) freigibt, in dem die Bergvenus[25] auftreten, sich vor seinen gebannten Augen entkleiden und ihm schließlich die mit »vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen […] eine wunderlich unverständliche Figur« bildende Tafel überreichen wird – zum »Angedenken« (S. 192).

> Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkele Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschaute die kostbare Tafel, in welcher sich der untersinkende Mond

[24] Zur Psychohistorie der Angst-Lust am Beispiel der Romantik vgl. Hartmut Böhme, Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen, Friedrich Schmöe (Hrsg.), Literatur und Psychoanalyse, Kopenhagen, München 1981, S. 133-176, und Richard Alewyn, Die Lust an der Angst, in: ders., Problem und Gestalten, Frankfurt/M. 1974, S. 307-330.

[25] Zu mythologischen Hintergründen vgl. Heinz Rölleke, »Empfindung für Poesie«. Ludwig Tiecks Kunstmärchen »Der Runenberg«, in: Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts 1999, S. 164-172, hier: S. 166.

> schwach und bläulich spiegelte. | Noch hielt er die Tafel fest in seine Hände gepreßt, als der Morgen graute und er erschöpft, schwindelnd und halb schlafend die steile Höhe hinunter stürzte. – Die Sonne schien dem betäubten Schläfer auf sein Gesicht, der sich erwachend auf einem anmutigen Hügel wiederfand. Er sah umher, und erblickte weit hinter sich und kaum noch kennbar am äußersten Horizont die Trümmer des Runenberges: er suchte nach jener Tafel, und fand sie nirgend […]. Sein ganzes voriges Lebe[n] lag wie in einer tiefen Ferne hinter ihm […]. Noch fast schlaftrunken stieg er den Hügel hinab, und geriet auf einen gebahnten Weg, der ihn vom Gebirge hinunter in das flache Land führte. Alles war ihm fremd, er glaubte anfangs, er würde in seine Heimat gelangen, aber er sah eine ganz verschiedene Gegend, und vermutete endlich, daß er sich jenseit der südlichen Grenze des Gebirges befinden müsse, welches er im Frühling von Norden her betreten hatte (S. 192f.).

Es ist beinahe unnötig und sicherlich ermüdend, auf die abermalige Kombination von Wiederholung und Variation hinzuweisen, die Christian vom zweiten symbolischen Gipfelpunkt in einer Ketten von Freilegungen zunächst fast schon schlafend, dann fast noch schlafend hinabstürzen lässt, bis er in der Ebene erst einmal Tempo aus seinem kataraktartig fortstürzenden Leben nehmen kann.

Die Übergabe der Tafel und die Inkorporation der Figur erneuern offensichtlich die Zäsur, die Christians Leben von der Vergangenheit trennt. Im Zuge dieser Reaktualisierung der Differenz wird erstmals deutbar, was Christian antreibt, nachdem das Alraunenerlebnis lediglich seine Angetriebenheit unterstrichen hatte. Der Heimatverlust erscheint als das unvermeidliche Ergebnis eines zunächst noch richtungslosen, nun aber zielfixierten Begehrens. Was sich hier auftut, kann also sicher als Adoleszenzkrise beschrieben werden, wie das Hartmut Böhme eindringlich getan hat, aber es ist ebenso sicher nicht der »mit jubilatorischer Entgrenzungslust und der Urangst tödlichen Verschlungenwerdens« besetzte Schoß einer »archaischen Mutter«, der hier begehrt wird.[26] Christians Begehren zielt auf keinen Ursprung zurück, sondern in die Welt hinaus. Dort verspürt er zwar den Mangel, der die exzentrische Existenz des Erwachsenen im Gegensatz zu der des Kindes prägt, doch dieser treibt ihn nur immer weiter und niemals zurück.

Die erste Gabe ist demnach die Implantation des Mangels, der den Erwachsenen vom Kind trennt. Die diffuse Sehnsucht hat nun ein Ziel, wird aber niemals vollständig gestillt werden, wie in der wiedergewonnenen

[26] Böhme, Adoleszenzkrisen (Anm. 24), S. 141 u. 149.

Ebene sogleich deutlich wird. Christian eilt weiter, bis er in der südlich gelegene Ebene an ein kleines Dorf gelangt. Dort wird er sesshaft, heiratet und verrät seiner Frau in der Hochzeitsnacht:

> Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen (S. 196).

Wie das Eingeständnis des Bräutigams zeigt, beschattet das totale Begehren, das auf dem Runenberge ›eingeschrieben‹ wurde, seine reale Liebe mit dem Bewusstsein eines fehlenden Rests. Für einen Moment scheint dieser Mangel durch melancholische Rückbesinnung auf die ehemalige Unversehrtheit des Kindes im Kreis der Eltern kompensiert werden zu können: Zum Zweck der Versöhnung mit seiner Vorvergangenheit, seine junge Frau aber nur widerwillig verlassend, macht Christian sich auf den Weg, die zurückgelegte Strecke seiner Lebensreise noch einmal in Gegenrichtung zu gehen, um die Selbstidentität des Kindes dem Weg der Entzweiung nach Möglichkeit zu integrieren.

Jedoch scheut Christian sich vor den Bergen, als er erneut die Versuchung spürt, die von ihnen ausgeht. In dem Augenblick, in dem er sich vor dem entscheidenden Angriff auf die verwerflichen Höhen noch einmal ausruhen will, begegnet er seinem Vater, der sich nach dem Tod der Mutter seinerseits auf den Weg zu seinem Sohn gemacht hat. Der Vater wird in die neu gegründete Familie integriert, so dass Gegenwart und Vergangenheit versöhnt erscheinen. Tatsächlich jedoch ist das, was er erhält, nicht das, was er im Moment der Rückwendung zur Herkunftsfamilie anstrebte. Vor allem ist es keine Versöhnung: Anstatt den Weg zurückzugehen und die Zäsur zu tilgen, die Kindheit und Mannesalter, nördliche und südliche Ebene trennt, wird er weiter fortgesetzt, ohne dass Christian die Laufrichtung ändern muss.

3. VIERTER FRÜHLING

Die Irreversibilität wird bestätigt durch eine vierte Nennung des Frühlings im späten Gespräch Christians mit dem wiedergefundenen und fast schon wieder verlorenen Vater. Nachdem es für fünf nicht erzählenswerte Jahre so aussieht, als füge sich mit dem Nachzug des Vaters alles zum Besten, kehrt ein Fremder bei der Großfamilie ein, der Christians ruheloses Streben wieder entfacht.

Im Zuge der darauf folgenden Entzweiung der Familie, die die temporäre Harmonie als Schein entlarvt, begibt Christian sich nicht nur aber-

mals auf eine endlose Suche, auch bricht der bisher nur strukturell angelegte, aber nicht explizierte Konflikt zwischen Vater und Sohn, der Christian das Haus seiner Eltern verlassen ließ, nun offen aus. Während der Vater das »unglückliche Gestirn« (S. 202) beklagt, dass seinen Sohn aus der zyklischen Pflanzenwelt entführt habe, insistiert dieser:

> Nein […] ich erinnere mich ganz deutlich, daß mir eine Pflanze zuerst das Unglück der ganzen Erde bekannt gemacht hat […]. [I]n den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten […]. Jetzt verstehe ich es wohl […]. Darum sind alle grünen Gewächse so erzürnt auf mich, und stehn mir nach dem Leben; sie wollen jene geliebte Figur in meinem Herzen auslöschen, und in jedem Frühling mit ihrer verzerrten Leichenmiene meine Seele gewinnen. (S. 202f.)

Diese Rede darf nicht nur als Ausdruck der Verrücktheit Christians verstanden werden,[27] die gemäß dem aus dem Volksglauben stammenden Motiv der Alraune auf deren Ausreißen unmittelbar folgt, wenn dasselbe nicht direkt zum Tod führt. Wie die Sammlung *Deutscher Sagen* von Jacob und Wilhelm Grimm weiß, wird die unter zahlreichen Maßregeln geborgene und gepflegte Alraunenwurzel zur stetigen Geldquelle.[28] Manfred Frank geht in seinem Kommentar noch darüber hinaus und sieht die Alraune sprichwörtlich auch mit dem überraschenden Gewinn oder besonders glücklichen Erwerb von Geld verbunden: »Das Sprichwort sagt von dem, der zu unerwartetem Reichtum gekommen ist, er habe eine Alraune«.[29] Tieck verknüpft die Wortgeschichte der Alraune, die bis zur gotischen *runa* zurückführt,[30] mit Volksglauben und Sprichwort zu einem

[27] Ohne einen hinreichenden Grund abzugeben für die Entscheidung der Frage nach dem Stellenwert von Christians Rede, kann die Behauptung, dass dessen Rede nicht bloß als verrückt aufzufassen ist, durch die Tatsache unterstrichen werden, dass Tieck hier frühromantische Naturphilosophie verarbeitet, die von den in die Tiefe der Erde getriebenen Stollen des Bergbaus und der dadurch erschlossenen Mineralwelt derart fasziniert war, dass sie ihr ontologisch Primat einräumen wollte. Vgl. Hardenbergs/Novalis, Umkehrung der christlich sanktionierten Seinsordnung in einem seiner spekulativen »Fragmente und Studien 1799-1800«, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. P. Kluckhohn u. R. Samuel, 3. Bd: Das philosophische Werk II, hrsg. v. Richard Samuel in. Zus.arb. mit H.-J. Mähl u. G. Schulz, Stuttgart 1960, S. 662f.: »Kr[ankheiten] der Pflanzen sind Animalisationen. Krank[heiten] d[er] Thiere Rationalisationen, Krankh[eiten] der Steine – Vegetationen.«

[28] Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsche Sagen, Berlin 1986, S. 121f., Nr. 84.

[29] Manfred Frank, Der Runenberg [Kommentarteil], in: Tieck, Phantasus (Anm. 20), S. 1281-1295, hier: S. 1291.

[30] Vgl. ebd.

›neuen Mythos‹ (im Sinne von Roland Barthes),[31] der die Elemente zu einem komplexen Signifikanten verschweißt, dessen seinerseits kryptische Umschrift die Märchen-Novelle selbst darstellt. – Weil Vater und Sohn bereits in der erzählten Welt einen Deutungsstreit über das Verhältnis zwischen organischer und anorganischer Welt austragen, kann die Figurenrede allein, weder die des einen noch des anderen, die Deutung autorisieren. Vielmehr haben beide Redeweisen die Funktion, die topologische Ordnung des Erzählten mit Verweisungsmöglichkeiten anzureichern, die von der Erzählung zu einem singulären *discours* verknüpft werden.

Die Antwort Christians, der die Klage des Vaters, die ihn der normativen Perspektive des am Naturzyklus orientierten Gärtners unterstellt, zurückweist, mag deshalb in der Welt der Figuren Ausdruck des Wahnsinns sein, der ihn vom Ausreißen der Alraunenwurzel, über die Begegnung mit der Venus-Gestalt im Gebirge bis zum Irrsinn des umherschweifenden Steinsammlers treibt. Für das Verständnis der Erzählung ist sie gleichwohl aufschlussreicher als die Rede des zwar gesunden, der Welt des Sohnes aber absolut fremden Vaters. Dementsprechend spricht aus Christian hier nicht der durch das Ausreißen der Alraunenwurzel verursachte Wahn, den der Vater in Unkenntnis dieses Ereignisses numinosem Gestirn zuschreibt. Vielmehr interpretiert Christians Rede das gegenseitige Missverstehen unter Rekurs auf den Gegensatz von organischer und anorganischer Natur als Konflikt inkommensurabler Paradigmen und erklärt damit seinen Fortgang aus der Sphäre des Vaters als Aufbruch in eine andere Welt. Dafür spricht nicht zuletzt Christians argumentatives Manöver, das was ihn antreibt, als konkrete Flucht vor der Organizität seiner Herkunftskultur darzustellen. Seine Selbstinterpretation koinzidiert in diesem Punkt mit der Struktur der Erzählung und der Darstellung des Erzählers, der ihn als von Beginn an getrieben zeigt. Die Sichtweise des Vaters dagegen wird nicht durch derartige Überseinstimmungen beglaubigt. Unbeeindruckt von den Symptomen wie von Christians Selbstdarstellung misst er am Maßstab seiner Welt bloß Christians Devianz, während dieser den Maßstab als ungeeignet zurückweist und mit ihm dessen Schematisierung von Normalität und Abweichung.

›Verrückt‹ ist Christian gleichwohl, jedoch von anderer Art als der Vater begreifen kann, wie sich an späterer Stelle zeigen wird. Hier genügt es fest-

[31] Vgl. Roland Barthes (Mythen des Alltags, übers. v. H. Scheffel, Frankfurt/M. 1964, S. 92ff.), der den Mythos als »ein sekundäres semiologisches System« bestimmt. Der Mythos beutet demnach den primären semiologischen Zusammenhang, der etwa zwischen einem Symbol (z.B. der Alraune) und dessen explizierter Bedeutung (1. Wahnsinn, 2. Reichtum) besteht, aus, indem er den Komplex von Pictura und Subscriptio zu einem Signifikanten zweiter Ordnung verschweißt.

zuhalten, dass Christian nicht nur auf der Ebene von Erzählung und Erzähler, sondern auch in seiner Selbstwahrnehmung konstitutiv entheimatet ist und an den Maßstäben der Vaterwelt nicht sinnvoll gemessen werden kann.

4. INFINITES VERLANGEN

Die der Rekursion immanente Sukzession zeigt sich insbesondere bei Vergleich der beiden Gaben, die gemeinsam eine Art zweistufigen Wendepunkt mit eingeschlossener Retardation bilden. In beiden Fällen haben wir es, will man auf einen Ausdruck von Derrida zurückgreifen, mit einer »vergifteten Gabe« zu tun,[32] die dem Empfänger nicht eigentlich etwas zukommen lässt, sondern ihm vielmehr eine Bürde auferlegt, derer er sich nicht entledigen kann, ohne Schaden zu nehmen. Doch um was für ein »Gift« handelt es sich? Im ersten Fall wird Christian mittels der überreichten Tafel ein Begehren implantiert, das von keiner Frau gestillt werden kann, wie Christian seiner künftigen Gattin gegenüber selbst bekennt. Im zweiten Fall ergreift das Gold bzw. Geld, das der unbekannte, aber bekannt erscheinende und deshalb trotz aller Freundlichkeit unheimliche Gast hinterlässt, von Christian Besitz. Wie im Fall der ersten Gabe wird die Faszination als libidinöse Einschreibung dargestellt, welcher nicht nachzukommen dem Protagonisten schlichtweg unmöglich ist.

> [I]ch kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen: dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, *welches ich selber bin*, in meinem Herzen auf, und besiegt die fremde Macht. Ich könnte ganz froh sein, aber einmal, in einer seltsamen Nacht, ist mir durch die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in mein Gemüt hinein geprägt; oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein *Gift* plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen, und alles umher ist verwandelt, oder vielmehr von dieser Gestaltung verschlungen worden. (S. 201f., Hervorhebung von mir, M.S.)

Das Gift, das Christian immer wieder forttreibt, wirkt nach seiner Injektion ewig und unverändert. Übereinstimmung mit der Gabe der Bergvenus

[32] Vgl. Jacques Derrida, Die Signatur aushöhlen. Eine Theorie des Parasiten, in: Hannelore Pfeil, Hans-Peter Jäck (Hrsg.), Eingriffe im Zeitalter der Medien, übers. v. Peter Krapp, Bornheim-Roisdorf 1995, S. 29-41, hier: S. 34.

besteht also zunächst darin, dass auch die zweite Gabe körperlich implantiert wird und ein unabschließbares Suchen initiiert, das über das Ende der erzählten Zeit hinaus anhält. Im Unterschied zu jener ist das durch die zweite Gabe vertiefte Verlangen jedoch doppelt unstillbar. Es gibt nicht nur kein bestimmtes Objekt, das sie erschöpfen könnte, sondern es ist nicht einmal objektivierbar.

Nachdem Christian sich seiner inzwischen wieder verheirateten, aber verarmten Frau, die ihn für tot gehalten hatte, noch einmal gezeigt hat, bricht er zum dritten Mal auf, um dem Ruf zu folgen, der ihn bereits von zu Hause vertrieben hat. *Histoire* und *discours* kommen damit gleichermaßen zum Ende, indem sie ihren Protagonisten in eine endlose Reise jenseits der Narration entlassen, von der der Leser annehmen kann, dass sie die Form ruhelosen Umherstreifens haben wird. Anders als zu Anfang und anders auch als im Fall der Bergvenus ist nun jedoch deutlicher, was den unstillbaren Zwang bedingt. Inzwischen nämlich hat der zunächst namenlose, dann als Begehren und Drang in die Tiefen der unterirdischen Steinwelt metaphorisierte Zwang einen Namen erhalten: Es ist der Ruf des Geldes.

Mit dem Geld wird ein Zahlungsmittel ins Spiel gebracht, dessen wesentliches Merkmal es ist, ein unzuverlässiger Mittler zu sein. »Die Funktion des Geldes« realisiert sich »weder im Zeichen für Reichtümer noch im Maßstab des Tausches. Als Zeichen ist es nicht eindeutig referentialisierbar und als Maßstab unverlässlich«.[33] Der narrativen Entdeckung, dass es letztlich das Geld ist, das Christians Aus- und Aufbruch den Charakter einer »unendlichen Fahrt«[34] gibt, entspricht – um auf die narrative Form zurückzukommen – die ungleichmäßige Rahmung der rekursiv strukturierten Erzählung. Während die Vorgeschichte expliziert und als abgeschlossene, einer eigenen zirkulären Ökonomie gehorchende Sphäre markiert wird, nämlich als »Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit« (S. 184), bleibt das Ende offen und die Nachgeschichte unbestimmt: »Der Unglückliche«, der in der erzählten Welt bis dato zu unrecht für tot gehalten worden war, verschwindet noch einmal als offensichtlich Lebender und das heißt hier als weiterhin Getriebener. Er »ward aber seitdem nicht wieder gesehen« (S. 208).

Man darf sich also von der ebenso topischen wie topologischen Statik des Gegensatzes von Ebene und Gebirge nicht täuschen lassen. Tiecks Kunstmärchen weist keineswegs die für Märchen typische Kreisstruktur

[33] Joseph Vogl, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, München 2002, S. 250.

[34] Vgl. Manfred Frank, Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text, Frankfurt/M. 1979.

auf. Narrativ strukturiert ist es – wie bereits gesagt – als sukzessive Entfaltung mittels Variation rekurrenter Elemente. Diese Struktur, das machen die Absetzung von einer in sich geschlossenen Vorgeschichte und das offene Ende deutlich, legt vor allem eine Lesart nahe: Der Sinn des Kunstmärchens ist die schrittweise Rekonstruktion und zugleich literarische Dramatisierung der nach dem Übergang von einer Ordnung in die andere sich zeigenden Strukturgesetze. In Analogie zu der nach der Überschreitung der Schwelle auf Seiten des Protagonisten dominierenden Orientierungslosigkeit, die erst langsam einer Ausschreitung der Gesetzmäßigkeiten der neuen Welt folgt, ist die Erzählung als sukzessive Entdeckung angelegt, die die Konstitution der neuen Ordnung und die Bedingungen, die sie den ihr Angehörigen auferlegt, in zwei Schritten kenntlich macht. Was Christian vergiftet, ist die doppelte Infinität der Geldwirtschaft. »Das Geld enthält jene inneren Schranken nicht, die Begierden mit Bedürfnissen und Tätigkeiten mit Befriedigungen abwägen ließen. […] Wo immer Geld im Spiel ist […] fehlt sowohl Grenze wie Maß.«[35]

5. ZWEIFACHER TAUSCH

In der Forschung sind zur Interpretation der Märchennovelle verschiedene Vorschläge gemacht worden, die bei aller Divergenz im Einzelnen mehrheitlich dahingehend konvergieren, eine Figur des Tauschs oder der Vertauschung in den Mittelpunkt zu stellen. Die trieb- und kulturpsychologischen Deutungen, die Christians Weg entweder als allegorische Darstellung des regressiven Wunsches nach Wiedervereinigung[36] mit einer Ur-Natur oder als Entfesselung eines aus Unbehagen an der Kultur genährten Todestriebs[37] deuten, betonen »die Umkehrung, die Vertauschung der Werte«,[38] die in Christians Abkehr von der organischen Kulturwelt und Hinwen-

[35] Vogl, Kalkül (Anm. 33), S. 251.

[36] Vgl. neben Böhme (Adoleszenzkrisen [Anm. 24]), auch Klaus F. Gille, Der Berg und die Seele. Überlegungen zu Tiecks »Runenberg«, in: Neophilologus 77, 1993, H. 4, S. 611-623, hier: S. 614, 619; Theodore Ziolkowski, Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen, übers. v. Lothar Müller, 2. Aufl., München 1994, S. 66, oder auch Hans Schumacher, Narziß an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen, Wiesbaden 1977, S. 55. Selbst psychologisch argumentierend, aber kritisch gegenüber »psychoanalytischen Pauschalreisen durchs Unbewußte und Archetypische« verhält sich Norbert Rath (Ludwig Tieck. Das vergessene Genie, Paderborn u.a. 1996, S. 271-281, hier: S. 272).

[37] Wolfdietrich Rasch, Blume und Stein. Zur Deutung von Ludwig Tiecks Erzählung »Der Runenberg«, in: Peter F. Ganz (Hrsg.), The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, Oxford 1971, S. 113-128.

[38] Ebd., S. 126.

dung zur anorganischen Natur zum Ausdruck kommt. Diese wesentlich kulturkritischen Deutungsansätze konvergieren mit der hermeneutischen, durch die enorme Wirkungsgeschichte des Motivs des »kalten Herzens«[39] gestützten Interpretation des »Stein-Herz-Tausches«.[40] In beiden Fällen wird die »Geschichte eines Tausches erzählt«,[41] die eine Form der Substitution von Organischem durch Anorganisches mit einer Wertfrage verbindet.

Im ersten Fall wird der als Anzeichen einer Krise interpretierte Austausch der leitenden Kulturwerte in den Vordergrund gestellt, im zweiten Fall wird die Wertstruktur selbst analysiert, indem der Schein der Edelsteine und -metalle, der Christian verblendet, mit der »virtuellen Wertnatur, dem Geldcharakter, des Goldes«[42] verknüpft wird. Diese zweite Deutung hat den Vorzug, dass sie für das seltsame Ende der Geschichte, das derart überdeterminiert erscheint, dass das Wahnsinnsmotiv allein die Deutung nicht zu tragen vermag, eine schlüssige Lösung bietet. Dass Christian bei seinem letzten Zusammentreffen mit seiner Frau Elisabeth einen Sack »voller Kiesel, unter denen große Stücke Quarz, nebst andern Steinen lagen« (S. 207), mit sich herumschleppt, aber als lediglich unpolierte »Juwelen« (S. 207) ausgibt, gehört ins Zentrum einer allgemeinen Psychopathologie der Geldwirtschaft, denn es führt nichts anderes vor, als die Verwechselung des »Trägers des Wertes mit dem Wert selbst«.[43] So wie das Geld fetischisiert wird, wenn es nicht länger als sogar unzuverlässiges Mittel wahrgenommen, sondern als Quelle des Reichtums und der Lust hypostasiert wird, so fetischisiert Christian die Steine. Er lässt erst sein Herz vom Geld bzw. Gold des Fremden ergriffen werden, dann interpretiert er die Unruhe, in die er sich abermals versetzt findet, als Begehren nach der Steinfrau, die er meint, in einer umherziehenden Alten wiedererkannt zu haben. Dass er von nun an Steine sammelt, spricht nicht dagegen, dass er dem Ruf des Geldes gehorcht, sondern bildet dessen Verkennung auf die Differenz von Geld/Gold und Edelsteinen ab. Christian nämlich versteht selbst nicht, was seine Verfallenheit an Gold, Geld und Edelsteine dem Leser vor Augen führt, nämlich dass der Wert von etwas unter Bedingungen der Geldwirtschaft ausschließlich Tauschwert ist und nicht an sich besteht. Weil er nicht beobachten kann, dass er selbst erst Herz gegen Geld hat ›tauschen‹ müssen, um in Folge dessen dem Stein Wert zu verleihen,

[39] Vgl. Manfred Frank (Hrsg.), Das kalte Herz und andere Texte der Romantik, Frankfurt/M. 1978.

[40] Frank, Runenberg-Kommentar (Anm. 29), S. 1285.

[41] Ebd., S. 1284.

[42] Ebd., S. 1287.

[43] Ebd.

nimmt er den Wert des Steins für bare Münze, so dass dieser sich, weil sein Tauschwert unter den Tisch fällt, für uns als wertlose Materie zu erkennen gibt, während er ihm als höchst potenter Wertträger erscheint.

Diese am Tausch von Herz und Stein orientierte Interpretation ist allerdings nicht erschöpfend. Sie hat – wie gesagt – den Vorzug der schlüssigen Interpretation des Endes für sich, bleibt bezüglich des Anfangs der *histoire* aber merkwürdig stumm. Der scharfe Gegensatz zwischen Kulturlandschaft und Naturwelt, die topologische Ordnung, die gleich zu Beginn analeptisch eingeblendet wird, bleibt unverständlich, wenn Christians Begehren nach Stein als symbolische Form der Fetischisierung von Geld und das heißt ja wohl als Fetischisierung eines *kulturellen* Mittels interpretiert wird, ohne die beiden Welten in eine Abfolge zu bringen, die ihren metaphorischen Sinn expliziert. Der Drang, das Elterhaus zu verlassen, wäre sonst von Beginn an Ausdruck einer pathologischen Motivation und nicht anders zu lesen, denn als persönliche Verlaufskurve einer krankhaften ›Geldbergsucht‹ oder dergleichen. Die Grenze, die er überschreitet als er das Elternhaus verlässt, markiert dann lediglich den Ausbruch seiner Krankheit, die dann mit schrecklicher Konsequenz in den Wahnsinn führt.

Indem die am Ende orientierte Interpretation den Anfang uninterpretiert lässt, gefährdet sie letztlich ihre eigene Deutungsarbeit, denn die Entdeckung der Fetischisierung droht vom ungleich gängigeren Wahnsinnsmotiv überdeckt zu werden, wenn es nicht gelingt, dieses zu entindividualisieren. Bezüglich des Anfangs bietet es sich deshalb an, auf ein anderes Deutungsmuster zurückzugreifen, das im Gegensatz von Kulturlandschaft und wilder Natur einander ausschließende Kulturparadigmen erkennt, die sich als Opposition von Ordnung und Chaos, Schönem und Hässlichem, Klassik und Romantik, Familie und Begehren oder Philistertum und Poesie gegenüberstehen.[44]

Allerdings hat auch diese Deutung einen Nachteil, denn sie kann nicht erklären, was es mit der zweiten vertiefenden Gabe auf sich hat. Denn für eine kulturkritische Deutung hätte der erste Wendepunkt, an dem die rätselhafte Bergvenus Christian die Tafel überreicht, vollkommen ausgereicht. Später hätte die Wiederbegegnung mit dem Waldweib den Rückfall in seinen ursprünglichen Drang, die geordnete Vaterswelt von Familie,

[44] Die Oppositionen entstammen der Forschungsliteratur. Vgl.: Marianne Thalmann, Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik, Stuttgart 1961, S. 56; sowie Gille, Berg (Anm. 36), S. 618; Böhme (Anm. 26), S. 151f., 158. 161, und Rölleke, Empfindung (Anm. 25), S. 168, 170.

Kindern und Landwirtschaft erneut zu verlassen, ausreichend motiviert.[45] Der Erzähler selbst unterstreicht diese Möglichkeit, wenn er Christian klagen lässt, seine Zeit an »ein vergängliches und zeitliches« Glück (S. 203) verschwendet zu haben, während er doch schon längst wieder Bergvenus und Geröllfeldern hätte frönen können. Tieck jedoch gibt sich damit keineswegs zufrieden, sondern erneuert den Impuls durch eine zweite Gabe, die die erste parasitiert und ihr dadurch eine ganz andere Tiefe gibt.

Die komplementären Erklärungsnöte der Interpretationen lassen sich jedoch aufheben, wenn man die Interpretation des Tausch-Komplexes mit dem kulturkritischen Interesse an der chronologischen wie topologischen Zäsurierung der erzählten Welt in historisierender Absicht verbindet. Die Addition dieser Bedeutungsebenen zu einer integralen Interpretation soll also das Ziel sein: Was Tiecks Runenberg vor den Augen der Leser ausbreitet, ist dann nicht die Geschichte eines Tausches, die zweifach ausgelegt werden kann, sondern die Geschichte eines zweifachen Tausches, die einfach interpretiert werden muss. Der erste Tausch, der Austausch der kulturellen Leitwerte, den Christians Passage aus der Kulturlandschaft in die Steinwelt symbolisiert, ist nichts anderes als der Eintritt in die Ordnung des Geldes, die der zweite, in zwei Phasen gegliederte Tausch von Herz und Stein symbolisiert. Der Übertritt über die Schwelle wäre dann als symbolische Repräsentation des historischen Eintritts in eine Ordnung zu interpretieren, in der die Regeln des monetären Verkehrs die Kultur des Tausches bestimmen, die dann Christians Weg durch diese Ordnung am Fall seiner eigenen Verkennung dieser Regeln sukzessive aufdeckt. Es geht also weder um ein quasi-persönliches Schicksal, noch um die allgemeine Bestimmung ontogenetischer Wendepunkte, sondern um die beispielhafte Rekapitulation des beim Eintritt in die dynamische Ordnung des Geldes unabweisbar werdenden Fälligkeiten.

6. SPRACHE DES GELDES

Die Interpretation ist nicht so forciert, wie es erscheinen mag, wenn man sich abschließend die Schlüsselszene der Erzählung anschaut, in der Christians Vater den Tausch von Herz und Stein kulturkritisch missversteht, ja missverstehen muss, weil er als Angehöriger eines anderen Kulturkreises, nämlich des Kulturkreises jahreszyklisch zirkulierender Subsistenzwirtschaft, die Sprache der Symptome, die sein Sohn mit aller Klarheit spricht,

[45] Deshalb kann Ziolkowski (Amt [Anm. 36], S. 68), argumentieren, der Schluss bleibe für das »Hauptthema«, die regressive Sexualität, »nebensächlich«.

nicht zu lesen versteht. Als Repräsentant dieser von Christian irreversibel zurückgelassenen Welt kann er dessen Verfallenheit ans Geld lediglich als Austausch des kulturellen Leitwerts interpretieren, dem er sich entgegenstemmen muss: »Laß das Gold, sagte der Alte, darinne liegt das Glück nicht, uns hat bisher noch gottlob nichts gemangelt« (S. 199).

Nachdem Christian das Geld des Fremden, das ihm zufallen wird, wenn dieser nicht binnen Jahresfrist zurückkehren sollte, in Verwahrung genommen hat, akkomodiert sich das ältere Gift unstillbaren Verlangens der infiniten Ökonomie des Geldes und beginnt wieder zu wirken. Im Interrimszustand, in den die giftige Gabe des Fremden Christian versetzt, initiiert das deponierte Geld eine ökonomische Projektemacherei, die das Imaginäre entfesselt, indem es den Zugriff aufs Kapital blockiert. Der Fetischismus nimmt hier seinen Anfang. Bevor Christian das Geld tatsächlich investieren und dessen medialen Charakter als Tauschwert praktisch bestätigen kann, findet er sich der sinnlichen Ausstrahlung von dessen metallischer Materialität ausgesetzt. Christian beschreibt in uneigentlicher Rede, aber gleichwohl präzise, was das Gold mit ihm macht:

> [S]eht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hinein geht! Horcht, wie es klingt, dies güldene Blut! Das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicher Weise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genug zu tun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freude immer röter und herricher; schaut nur selbst die Glut der Entzückung an! (S. 200)

Christian agiert angesichts des Geldes wie ein Verliebter.[46] Er sieht sich angeblickt und fühlt Ströme bis in sein Herz gehen. Alle Sinnesorgane sind nur darauf gespannt, beliebige Regungen in der Umwelt als Anzeichen eines Liebesdrangs zu deuten, der ihn affiziert. Wenn Christian das Geld aus dem Depot holt, um zu zählen, ob es noch vollständig da ist, vergisst er dessen Kapitalwert und überlässt sich ganz dem Fetischcharakter, der es eng mit seinem Herzen korreliert. Insofern hat sein Vater Recht, wenn er klagt:

[46] Vgl. auch Wulf Segebrecht, Ludwig Tieck, in: Karl Corino (Hrsg.), Genie und Geld. Vom Auskommen deutscher Schriftsteller, Nördlingen 1987, S. 219-230, hier: S. 220.

> Allgütiger Gott! […] ist der fürchterliche Hunger in ihn schon so fest hineingewachsen, daß es dahin hat kommen können? So ist sein verzaubertes Herz nicht menschlich mehr, sondern von kaltem Metall (S. 201).

Diese Äußerung reiht sich und den Text, in dem sie fällt, in die Motivgeschichte des kalten Herzens ein, ist dort aber nur zum Teil am richtigen Platz. Zutreffend ist die Erkenntnis des Vaters, dass das Herz des Sohnes von einer fremden Macht okkupiert ist und sich verwandelt hat. Falsch ist allerdings die Benennung der Macht, die sich seinen Sohn gefügig macht. Nicht für Gold oder irgendein anderes Metall, wie der Vater immer wieder sagt, hat er es hergegeben, sondern dem Geld hat der Sohn sein Herz geöffnet. Unzutreffend ist deshalb auch die väterliche Assoziation von Kälte, die von der präziseren Beschreibung Christians denn auch in nichts bestätigt wird. – Die Vertauschung von Geld und Gold ist gleichwohl signifikant. Der Vater versucht, die Situation des Sohnes in die alteuropäische Opposition von Herz und Stein zurück zu zwingen, die als Metaphern für den Gegensatz von wärmender Hausgemeinschaft und kaltschnäuziger Gewinnorientierung stehen. Er interpretiert kulturkritisch einen Austausch der Leitwerte, deshalb muss er partout Kälte diagnostizieren, wo der Sohn alle Anzeichen der Erhitzung zeigt.

Christian dagegen sieht etwas klarer. Wenn er auch nicht genau sagen kann, woran er leidet, so verfügt er dank Erinnerung an die Bergvenus doch immerhin über die Sprache des entfesselten Begehrens, um seinen Zustand zu beschreiben. Damit unterschlägt er zwar die Eigenart der zweiten Gabe und sieht sie mit den Augen der ersten. Immerhin aber ist seine Verkennung dessen, was ihn antreibt, mit der infiniten Ökonomie der Geldwirtschaft kompatibel. Die uneigentliche Rede, die er vorbringt, gehorcht nämlich nicht, darauf hat schon Manfred Frank hingewiesen, dem Prinzip der Ähnlichkeit, das der Vater noch einmal zu restituieren versucht, sondern Kontiguität »ist das Gesetz, das diese […] Übertragung stiftet. Und nicht weil es durch innere Eigenschaften dem Anorganischen vergleichbar wird, sondern weil es eine reale Beziehung zu ihm unterhält, die erzählend begründet wird«,[47] darum kann die Prägekraft des Geldes Christians Herz okkupieren. Deshalb ist auch die Fetischismusdiagnose, über die Anspielung auf Karl Marx und dessen seinerseits metaphorische Rede von der »Geldseele«[48] hinaus, angemessen. Fetischismus liegt hier vor, weil das sexuelle Begehren vom anderen Körper abgelöst und auf ein

[47] Manfred Frank, Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext, in: ders. (Hrsg.), Herz (Anm. 39), S. 233-357, hier: S. 247.

[48] Karl Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, in: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke (MEW), Bd. 13, Berlin 1961, S. 3-160, hier: S. 109 u. 110.

ebenso konkretes wie kontingentes Objekt hin verschoben wird, das Christians Affekte nach einer Kette kultureller Transaktionen mehr als der Körper der Ehefrau zu erregen vermag. Das Herz verändert sich so gesehen nicht substanziell, es wird nicht einem ihm Entgegengesetzten ähnlich, wie der Vater unterstellt, sondern es gehorcht einem anderen Aussagesystem und untersteht damit anderen Gesetzen des Signifikanten-Tausches.

Der Schlüssel zum Verständnis des Weges, den Christian durchläuft, ist weder das Herausfallen aus der Ordnung der Väter, noch das sexuelle Begehren allein, sondern das von diesem parasitierte Geld. Der Erzähler unterstreicht das, indem er, anders als die Figuren, niemals von etwas anderem spricht als von Geld.[49] Außerdem leiht er Christian immerhin eine Sprache, deren Liebessemantik zwar in die Irre führt, dem Ruf des Geldes aber dennoch präzise gehorcht, weil sie dessen Verknüpfungslogik perfekt angepasst ist. Wie das Geld, so kann auch das unstillbare Begehren alles mit allem verknüpfen. Anders als die Geldlust jedoch, ist das Liebesverlangen gleichsam eindimensional und verfügt noch über den Maßstab des ungestillten Begehrens. Unter der Herrschaft des Geldes ist dieses derart richtungslos geworden, dass die Fetischisierung des Geldes die natürliche Krankheit dieser infiniten Ökonomie sein muss. Die Überflutung des Herzens, die Christian als »Liebesdrang« interpretiert, muss demnach als Dammbruch im Geldstrom gelesen werden, der Referentialität und Maßstab hinwegspült, so dass sich in letzter Konsequent der Erwerbstrieb auf das unvergängliche Erwerbsmittel selbst kapriziert.

Wie alles in dieser Geschichte wird der entscheidende Punkt klarer, wenn man den Faden vom Ende her aufrollt. Erst Christians Rückfall macht deutlich, welcher Art die Blendung war, die die anvertraute Sache ihm zugefügt hat. Dabei kommt der Interpretation zuletzt wiederum eine Ähnlichkeitsbeziehung zu Hilfe: Christians scheinbar verrücktes Verlangen nach Stein, das er selber wiederum in einer Semantik des Liebesbegehrens ausdrückt, kann abschließend als Begehren nach Geld entlarvt werden, weil das anorganische Material, die entgrenzte Liebe und das allgemeine Tauschmittel in der Universalität der Äquivalentsetzung einen gemeinsamen Nenner haben. Die Idolisierung des Anorganischen als des ewigen Seins und die komplementäre Abwertung des organischen Lebens als Verfallsform der Steinwelt einschließlich des Bedauerns darüber, die Liebe an eine alternde, letztlich todgeweihte Frau verschwendet zu haben, spiegeln

[49] Dass Tieck die Differenz zwischen Geld und Gold sowie die unterschiedliche Verwendung der Signifikanten durch die Figuren und den Erzähler wichtig war, beweist die dementsprechende Präzisierung der Erstpublikation von 1804 im Zuge der Überarbeitung für den Phantasus-Zyklus. Vgl. Frank, Runenberg-Kommentar (Anm. 29), S. 1293f.

die Idolisierung von Geld als der einzigen unvergänglichen Ware und der komplementären Abwertung des Kaufes bestimmter und ergo begrenzter Güter.

Diese Ähnlichkeit erlaubt es, eine Analyse monetärer Fetischisierung am uneigentlichen Beispiel der Fetischisierung der Steinwelt durchzuführen. In einer Art Rückübertragung wird die Pathologie der Geldwirtschaft an Christians Stein-Fetischismus deutlich, der wiederum der Fetischisierung von Tauschwertträgern abgeschaut scheint. Wo Christian Herz gegen Stein bzw. Herz gegen Geld zu tauschen scheint, sehen wir letztlich einen ›Tausch‹ zwischen Stein und Geld inszeniert, der so viel Aufmerksamkeit verdient, weil die Geldwirtschaft das Herz vielleicht in einer Hinsicht versteinern lässt, nämlich dort, wo es andere Rufe zu hören gibt als die des fetischisierten Wertträgers, in anderer Hinsicht aber verflüssigt es, indem es die Herzensschrift in ein end- und referenzlos schweifendes Begehren auflöst, das mit allen Sinnen nur noch den Ruf des Geldes hört.

7. RESÜMEE

Die zu Anfang am Beispiel von Preisendanz aufgeworfene Frage nach der Modernität der Romantik und deren Grenzen lässt sich nun präziser beantworten. Indem Tieck seine Märchen-Novelle in einer erzählten Welt situiert, die modernen Lebensformen weitgehend entrückt ist, sie erzähltechnisch und tropologisch aber wesentlichen Strukturmerkmalen der Moderne akkomodiert, betreibt er auf gewisse Weise tatsächlich »Darstellung des Undarstellbaren«, insofern die dargestellte Welt und selbst die Symptomatik der Verrücktheit Christians der Modernität der Darstellung hinterher hinkt.

Der Hiatus zwischen romantischer und moderner Literatur im vollgültigen Sinn erscheint jedoch zugleich kleiner als gemeinhin angenommen. Bei Tieck nämlich zeigt sich, dass der von Preisendanz diagnostizierte Sprung zur Moderne bereits innerhalb des romantischen Paradigmas wenigstens hinsichtlich des Erzählens vollzogen werden kann. Wo das Programm, Darstellung des Undarstellbaren zu betreiben, von der Fixierung aufs Absolute gelöst und ins Lebensweltliche gewendet wird, erweisen sich romantische Erzählstrategien sogleich als modern und lassen das noch lange Zeit nicht vollständig Begriffene und also Unaussprechbare schon einmal narrativ anschaulich werden.

Jedenfalls kommt man nicht umhin, auch der hier stellvertretend durch Tieck repräsentierten Romantik nach 1800 Modernität zuzugestehen. Denn was könnte, vor allen normativen Festlegungen und theorietechni-

schen Idiosynkrasien, moderner sein, als der Entwurf einer grund- und ziellosen Dynamik, die nicht nur von der vergeblichen Suche nach einem idealen Objekt bestimmt wird, sondern darüber hinaus nicht einmal mehr objektivierbar ist, da sie sich letztlich an kontingenten Signifikanten entzündet. Gegenüber dieser radikalen Perspektive ist es schlicht zweitrangig, ob der derart (re-)konstruierte Sachverhalt zum Anlass sentimentalischer Stimmungen oder explizit antimoderner Programme wird. Selbst wenn das der Fall sein sollte, bleibt diesen Reaktionsmustern nichts anders übrig, als das Bild der Moderne um Gegenbegriffe zu ergänzen, die das unendliche Arsenal kontingent gewordener Reizwörter erweitern, ohne das Paradigma verlassen zu können.

ALEXANDER NEBRIG

DER ETHISCHE SPIELRAUM IN KLEISTS *ERZÄHLUNGEN*

I. DIE ›MORALISCHE‹ ABSICHT DES AUTORS

Kleists *Erzählungen* (1810/11) gelten insofern als Ausdruck einer Krise des Autors, als die Unmöglichkeit, die erzählten moralischen Konflikte zu bewerten, mit dem Fehlen eines verbindlichen, transzendent begründeten Deutungsprinzips erklärt wird. Gegenüber diesem negativen Verständnis hebt die vorliegende Analyse den positiven Gehalt hervor, indem sie die moralischen ›Doppeldeutigkeiten‹, ›Ambivalenzen‹ und ›Paradoxien‹ als Formen begreift, die zur Freisetzung ethischen Reflexionspotentials beitragen. Mit der Erörterung des Verhältnisses von ethischer Potentialität und moralischer Form in der Gesamtanlage der *Erzählungen* wird zudem Kleists Antwort auf Kants Neubegründung der Moral jenseits religiös-transzendenter Prinzipien erneut bestimmt.

Eine ›moralische Erzählung‹ im Sinne Kants würde ihre gezeigten Handlungen nicht mehr nach der jeweils gültigen Moralität beurteilen, sondern prüfen müssen, ob sie dem allgemeinen Gesetz genügen, welches wiederum nicht in Gott, sondern in jedem einzelnen handelnden Subjekt gründet. In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) war diese Idee der ›moralischen Erzählung‹ pikanterweise durch einen katholischen Geistlichen zur Sprache gekommen, der seine Erzählung von der jungen Frau des Prokurators als moralisch versteht, da sie zeige, »daß der Mensch in sich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Bessern selbst gegen seine Neigung zu handeln.«[1] Für den Leser ist eine solche Konzeption auf Dauer wenig interessant, und daher lässt Goethe den Geistlichen sagen, dass man immer nur dieselbe Geschichte zu erzählen scheine. Wenn

[1] Johann Wolfgang Goethe, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten [1795], in: ders., Berliner Ausgabe, Bd. 12: Poetische Werke IV, bearb. v. Regine Otto, Berlin 1963, S. 346. – Vgl. auch Gerhard Neumann, Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers ›Verbrecher aus verlorener Ehre‹ – Goethes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.), Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart 1984 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 42), S. 433-460, hier: S. 453.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-010 | CC BY-NC-ND 4.0

Kleist dagegen das Interesse in jeder seiner Erzählungen aufs Neue anstachelt, so deshalb, weil er hinter der (für ihn sekundären) äußeren moralischen Form deren ethischen Möglichkeitsgrund zum Vorschein bringt.

Obzwar Kleist mit dem von Kant aufgeworfenen Problem der Moral und seiner Aufhebung in der Pflichtethik vertraut war,[2] reagiert sein Erzähler konträr zu dem Geistlichen aus Goethes Novellensammlung. In der Welt seiner Figuren befangen, kann Kleists Erzähler ihren Konflikten keine moralische Form verleihen – weder die religiös-transzendente, noch die des Kategorischen Imperativs. Durch diese Irritationen aber machen Kleists *Erzählungen* das Ethische als Grund und Möglichkeitsbedingung jeder moralischen Formsetzung sichtbar.

Kleist selbst hatte gegenüber dem Verleger Reimer die Absicht geäußert, eine Sammlung erzählender Prosa unter dem Titel »Moralische Erzählungen«[3] zu veröffentlichen, die 1810 und 1811 in zwei Bänden tatsächlich aber als *Erzählungen* erschien. Die Fortlassung des Attributs kann nicht mehr anhand der Quellen erklärt werden, regte aber dazu an, die moralische Eigenart der *Erzählungen* zu bestimmen. Karl Otto Conrady verstand das »Moralische in Kleists Erzählungen«[4] als interaktive Struktur. Der perspektivenreiche Standpunkt des Erzählers verhindere eine klare Beurteilung der von ihm geschilderten Sachverhalte, so dass die kritische Leistung durch den Leser erfolge. So lasse die »Art des Erzählens […] den Leser zum fragenden Partner des suchenden Dichters«[5] werden. Diese nicht selten anzutreffende Verlagerung der moralischen Sinnstiftung vom

[2] Von den Versuchen, Kleists Kant-Rezeption zu präzisieren, seien genannt: Ulrike Zeuch, Die »praktische Notwendigkeit des moralischen Imperativs« – der Vernunft unbegreiflich? Zu Heinrich von Kleists Konsequenzen aus der inhaltlichen Leere eines formalen Prinzips, in: Das achtzehnte Jahrhundert 21, 1997, H. 1, S. 85-103; Günter Oesterle, Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Kleists Erzählungen, Stuttgart 1988, S. 157-180; Walter Hinderer, Immanuel Kants Begriff der negativen Grössen, Adam Müllers Lehre vom Gegensatz und Heinrich von Kleists Ästhetik der Negation, in: Christine Lubkoll u. Günter Oesterle (Hrsg.), Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, Würzburg 2001, S. 35-62.

[3] Kleist an den Verleger Georg Andreas Reimer im Mai 1810 (Heinrich von Kleist, Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. v. Siegfried Streller, Bd. 4: Briefe, Berlin [DDR] 1978, S. 434). – Ob Kleist oder der Verleger für den Schritt, die einzelnen Erzählungen aus dem moralischen Kontext zu lösen, verantwortlich war, ist nicht zu ermitteln.

[4] Karl Otto Conrady, Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft [1963], in: Walter Müller-Seidel (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, 4. Aufl., Darmstadt 1987 [zuerst 1967] (Wege der Forschung, 147), S. 707-735. – Conradys Studie ging aus einer stilgeschichtlichen Dissertation hervor, vgl. ders., Die Erzählweise Heinrichs von Kleist. Untersuchungen und Interpretationen, Diss. Münster 1953.

[5] Conrady (Anm. 4), S. 735.

Autor in den Leser[6] verdeckt die Tatsache, dass auch die Leser an dem hermeneutischen Problem scheitern, das die *Erzählungen* aufwerfen. Vielmehr ist – wie die neuere Kleistforschung selbst zur Genüge demonstriert hat – bereits die Struktur der Texte anti-hermeneutisch,[7] und nicht umsonst stieß Kleists (implizite) Produktionsästhetik der Sinnverweigerung in der Postmoderne auf Interesse. Wenn aber kein Deutungsschema vorhanden ist, das die Widersprüche des Textes aufhellte, wird die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen und Gestaltungsprinzipien des Erzählens wichtiger: Wie kann jemand überhaupt noch Handlungen von Menschen erzählen, wenn ihm der Maßstab fehlt, an dem sie zu messen sind?

Das Fehlen einer Instanz zur Deutung der Erzählungen steht in Zusammenhang mit ihrer Form, genauer: mit einer Vorentscheidung des Autors gegen die Allgemeingültigkeit dieser moralischen Instanz, indem er sich jedes objektiven Rahmens entledigt hat. Jeder wirkliche, künftige oder vergangene Rezeptionsrahmen, in dem das Erzählte sozialen, politischen oder theologischen Sinn gewönne, fehlt im Unterschied zu jener moralistischen Literatur,[8] die an einem verbindlichen Deutungsmaßstab orientiert ist und

[6] Die seit Conradys Publikation nicht mehr abbrechende Diskussion hat sich derart verkompliziert, dass ein Forschungsüberblick, der die verschiedenen Positionen vorstellte und dabei auch jene Arbeiten berücksichtigte, die eine Art Kryptomoralistik betreiben, selbst den Umfang einer ganzen Studie einnehmen würde. Ein kurzer Versuch findet sich bei Bernd Hamacher, »Auf Recht und Sitte halten«? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 63-78, hier: S. 63f. – Erwähnt sei die Monographie von Stefanie Marx, Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral, Würzburg 1994 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 129). Für Marx (ebd., bes. S. 9-18, hier: S. 11) unterminiert Kleist die Tradition der moralischen Erzählung, indem er sich an diese anlehne. Die Autorin sieht in den *Erzählungen* letztlich nur eine Form der Destruktion von Tradition. Wenn Kleists Novellistik einzig aus dem Impuls hervorgeht, die traditionelle Moralistik anzugreifen, dann hätte Marx auch die produktionsästhetische Bedeutung eines solchen negativen Verfahrens besser herausarbeiten müssen. Ein solches Verständnis muss von seinen Prämissen her den positiven Gehalt der *Erzählungen* verkennen.

[7] Das verkennt Norbert Altenhofer (Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists ›Erdbeben in Chili‹, in: David Wellbery [Hrsg.], Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, 4. Aufl., München 2000 [zuerst 1985], S. 39-53, hier: S. 44) in seiner für die Produktionsästhetik der Romantik trefflichen Analyse. Um 1800 herrsche eine poetische Praxis, »die den eigenen Umgang mit überlieferter Dichtungssprache, mit tradierten Formen, Motiven und Gehalten nicht mehr im Sinne der Annäherung an eine durch autoritative Muster als allgemeinverbindlich gesetzte Norm, sondern als souveräne Aneignung des Vorgegebenen auffaßt, deren individuelle Formbestimmtheit eine unverwechselbare Fortbildung des Überlieferten produzieren und (beim Leser) provozieren soll.«

[8] Sie geht auf die Renaissance-Autoren Cervantes und Boccaccio zurück. Ein moralistischer Autor des 18. Jahrhunderts war Jean-François Marmontel, s. Gotthold Otto Schmid, Marmontel. Seine ›Moralischen Erzählungen‹ und die deutsche Literatur, Straßburg 1935;

von einem souveränen Erzähler erzählt wird, dessen Position der Autor teilt. Kleists Konzeptlosigkeit führt dagegen zu einer für die Bewertung dessen, was er erzählt, inkompetenten Erzählfigur und begründet die unkonventionelle, individuelle Form, die bisweilen als ›Manier‹ wahrgenommen wurde.[9]

Gleichfalls ist diese Absage an objektive Wertmaßstäbe auch eine an das Publikum. Wolfgang Kaysers Bemerkung, der Erzähler stehe mit dem »Rücken zum Publikum«,[10] besagt ebenso, dass der Erzähler – rhetorisch gesehen – das ›Ethos‹ des Publikums nicht beachte.[11] Der Wiener Zensor Joseph Friedrich, Freiherr von Retzer, der Kleists ersten Band der *Erzählungen* in Wien verbieten ließ,[12] hat das ebenso gespürt wie mancher Rezensent: Der *Marquise von O…* wird ›Anstößigkeit‹, dem *Erdbeben in Chili* etwas ›Empörendes‹ bescheinigt.[13] Um nicht missverstanden zu werden: Kleist ist kein Moralbrecher, kein Verneiner sittlicher Übereinkünfte und moralischer Gewissheiten, wie Nietzsche es sein wollte,[14] indem er ganz gezielt den moralischen Rahmen angriff, ihn negierte und dadurch Interesse weckte. Kleist lässt Menschen handeln und entwickelt das Geschehen aus der Logik der Ereignisse. Diese »Mimesis der Rätselhaftigkeit des Lebens«[15] bezeugt dennoch, kritisch gesehen, ein moralisches Versagen

Hugo Beyer, Die moralische Erzählung in Deutschland bis zu Heinrich von Kleist, Frankfurt/M. 1941 [Reprint 1973]; Gisela Schlüter, Kleist und Marmontel. Nochmals zu Kleist und Frankreich, in: Arcadia 24, 1989, S. 13-24. – Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik, in: Kleist-Jahrbuch 1999, S. 25-40, hier: S. 38, ordnet Kleist in die Traditionslinie der ›skeptischen Moralisten‹ ein: »Mit den europäischen Moralisten teilt Kleist die Frustration, daß sich aus der Analyse von Verhaltensformen keine über den spezifischen Anwendungsbereich generalisierbaren Verhaltensformen systematisch ableiten lassen.«

[9] Otto Brahm, Das Leben Heinrichs von Kleist, neue Ausg., Berlin 1911, S. 304.

[10] Vgl. Wolfgang Kayser, Kleist als Erzähler [1954], in: Heinrich von Kleist (Anm. 4), S. 230-243, hier: S. 232.

[11] Kleists Erzählungen richten sich an ein Publikum, dessen Ethos (im rhetorischen Verständnis) kaum mehr einzunehmen ist für die Schilderung moralischer Fallgeschichten, paradoxerweise ist gleichfalls sein Bedürfnis nach Antworten auf ethische Fragen hoch. Es ist das moderne Publikum, das man angesichts seines hohen ethischen Reflexionsgrades kaum mehr belehren kann und das sich peinlich berührt zeigte, wenn der Autor den ›moralischen Zeigefinger‹ hübe.

[12] Den Vorfall dokumentiert anhand der Wiener Zensur-Akten Helmut Sembdner, Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten, Bremen 1967 (Sammlung Dieterich, 318), Nr. 646.

[13] Helmut Sembdner (Hrsg.), Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, Bremen 1957 (Sammlung Dieterich, 172), S. 259, 261.

[14] Weshalb die Einreihung verwirrt bei Ruth Ewertowski, Das Außermoralische. Friedrich Nietzsche, Simone Weil, Heinrich von Kleist und Franz Kafka, Heidelberg 1994 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 28).

[15] Altenhofer (Anm. 7), S. 52.

des Autors. Wenn dem Leser (etwa von *Das Erdbeben in Chili*) »kein Ereignis, kein Gedanke, kein Gefühl verschwiegen und ihm dennoch alle Arbeit moralischer Urteilsbildung und metaphysischer Sinnkonstruktion zugemutet wird,«[16] so mag man das, was noch manchem Zeitgenossen ein Skandalon gewesen war, als eine ›Radikalisierung der moralischen Erzählung‹ bewerten. Die Weigerung des Autors, einen moralischen Standpunkt zu beziehen, veranlasste seit Conradys Studie oftmals dazu, die Notwendigkeit der Urteilsbildung auf den Leser zu übertragen. Dadurch wurde aber auch die formale Funktion einer solchen ›Weigerung‹ für die Intention der Erzählungen verkannt: Sie eröffnet als Ausdruck poetischer Freiheit einen Spielraum ethischer Reflexion.

II. DIE MITTLERROLLE DES ERZÄHLERS

Neben einem Unbehagen an der moralischen Relativität in den *Erzählungen* fiel den Zeitgenossen die Künstlichkeit der Darstellung auf,[17] also das, was die Sammlung heute sprachlich und erzähltechnisch weiterhin interessant macht und vor anderen auszeichnet. Wilhelm Grimm bemerkte Prahlerei, wie sie »gelehrte Maler mit Anatomie«[18] zeigten, und die *Zeitung für die elegante Welt* sah eine »gewisse Künstlichkeit«.[19] Wenn Künstlichkeit der Darstellung diagnostiziert wird, wenn also ihre Mittel sichtbar werden, so muss der Sinn, dem sie sich unterordnen, in dem sie aufgehoben und damit unsichtbar werden, erst historisch rekonstruiert werden – vorausgesetzt, dass er überhaupt vorhanden ist. Den Zusammenhang zwischen moralischer Zwielichtigkeit und uneinheitlicher Darstellungsform,[20] von Moralität und Medialität, gilt es im Folgenden zu umreißen und ihm seine ethische Funktion zuzuweisen.

Der Eindruck einer ähnlichen, sich wiederholenden Machart der Erzählungen – »[s]ie werden alle auf ähnliche Art erzählt«[21] – wird als ›unzuver-

[16] Ebd., S. 53.

[17] Inwiefern sich Kleist von den Erzählnormen seiner Zeit entfernt, beantwortet Hans Zeller, Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation, in: Kleist-Jahrbuch 1994, S. 83-104.

[18] Sembdner (Anm. 13), S. 262.

[19] 24.11.1810; Sembdner, ebd., S. 258.

[20] So sieht es zum Beispiel auch Dieter Heimböckel, Eichendorff mit Kleist. »Das Schloß Dürande« als Dichtung umgestürzter Ordnung, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 65, 2005, S. 65-81, hier: S. 76: »Kompromittiert ist das Moralische bei Kleist bereits durch die Art und Weise seines Erzählens.«

[21] Kayser (Anm. 10), S. 230.

lässig‹ objektiviert.[22] Die so genannte ›Unzuverlässigkeit‹ des Erzählers bezieht sich hier – wenn sie überhaupt eine sinnvolle Kategorie ist – allein auf den moralischen Bereich, obgleich Kleist tatsächlich genügend technische Fehler unterlaufen sind,[23] was berechtigte, die Genauigkeit seiner Arbeit in Frage zu stellen. Obwohl es keinen objektiven, die Sache in all ihren Facetten erfassenden Standpunkt gibt,[24] von dem aus erzählt wird und der alle Teile der Erzählung erfasst, war man geneigt, Kleists Erzählhaltung als objektiv zu bestimmen. Erich Schmidt vertritt in seiner knappen, mit vielen von Otto Brahm[25] angeregten Beobachtungen versehenen *Einleitung des Herausgebers* die Ansicht, Kleists Erzählungen kennzeichne ein sachlicher Stil. Kleist rufe uns überall ›zur Sache‹, er sei ein Novellist von »strenger Sachlichkeit«, der »ohne Willkür nach dem Gesetz der Objektivität als scheinbar anteilloser Verfasser« zurücktrete.[26] Das ›Gesetz der Objektivität‹ wurde in der Erzähltheorie des 19. Jahrhunderts formuliert von Friedrich Spielhagen.[27]

Schon Käte Friedemann erkannte dieses als ein rein formales »Ausschalten des Erzählenden«, das »völlig unabhängig von einem innerlichen Über-dem-Stoffe-stehen des Dichters«[28] sei. Spielhagens und Schmidts ›Objektivität‹ meint eigentlich ›dramatische Illusion‹. Friedemann, auf die zweifache Bedeutung von ›Objektivität‹ in der Epik hinweisend, erinnert daran, »daß oft die äußerste Subjektivität der Form mit geistiger Objekti-

[22] Dazu Claudia Brors, Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften, Würzburg 2002 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, 404), S. 148 u. 178.

[23] Ausführlich zu diesen Hermann J. Weigand, Das Vertrauen in Kleists Erzählungen, in: ders., Fährten und Funde. Aufsätze zur deutschen Literatur, Bern u. München 1967, S. 85-119.

[24] Vgl. Kayser (Anm. 10), S. 234.

[25] Otto Brahm, Heinrich von Kleist. Gekrönt mit dem ersten Preis des Vereins für Deutsche Literatur, Berlin 1884, S. 162-177.

[26] Erich Schmidt, Einleitung des Herausgebers [von Kleists *Erzählungen*], in: H.[einrich] v.[on] Kleists Werke, im Verein mit Georg Minde-Pouet u. Reinhold Steig hrsg. v. Erich Schmidt, kritisch durchges. u. erl. Gesamtausg. [5 Bde], Bd. 3, bearb. v. E. S., Leipzig u. Wien o.J. [1905], S. 129-140, hier: S. 131 u. 133. – Schmidts Sachlichkeitsemphase erklärt sich aber vielleicht auch aus einem Verständnis der *Erzählungen* als der Entwicklung eines einzigen Sachverhaltes. Schmidt geht davon aus, dass sich jede Erzählung auf einen Satz reduzieren lasse (ebd., S. 130).

[27] Friedrich Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, der auch von Georg Minde-Pouet (Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil, Weimar 1897, S. 78) als Referenz angeführt wird. Für Minde-Pouet ist die ›Objektivität‹ »Kleists oberstes episches Gesetz« (ebd.).

[28] Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Berlin 1910 [Reprint Darmstadt 1969], S. 5.

vität identisch ist […], weil der Dichter, der nicht vollkommen in seinen Gestalten aufgeht, ihnen gegenübersteht, und weil er dies Gegenüberstehen dadurch veranschaulicht, daß er sich selbst als Darstellenden in die Darstellung mit verwebt.«[29] Das Prinzip des Erzählers, ›neben seiner Rolle als Erzähler zu stehen‹, macht sich Brecht für sein ›episches Theater‹ genau mit dem Anspruch zu eigen, Distanz und durch diese Objektivität gegenüber dem Dargestellten zu gewinnen. Objektivität meint also neben der ›inneren Unabhängigkeit des Künstlers‹ gleichfalls eine »dem Drama eigentümliche Technik«, was gattungsästhetisch bedeuten würde, dass die Erzählung »notwendig subjektiv« sei, weil sie »nur durch ein vermittelndes Medium zugänglich« wird.[30] Kleist aber, auch wenn sein Erzähler gelegentlich das Erzählte reflektiert, wäre im Sinne Friedemanns ein Illusionsdichter bzw. ein Vertreter des ›dramatischen Erzählens‹,[31] der bemüht ist, die dem Epischen eigentümliche Möglichkeit, sich in das Erzählen einzumischen, zu verdecken. Es handelt sich dabei um eine gattungswidrige Unmöglichkeit, denn die Erzählung wird stets im Lichte dessen stehen, der sie erzählt, mag er sich noch so objektiv als Chronist oder Berichterstatter tarnen: Er ist »der Bewertende, der Fühlende, der Schauende.«[32] Goethes und Schillers Forderung nach dem Rhapsoden, der hinter dem Vorhang lese, »damit man völlig von aller Persönlichkeit abstrahiere«,[33] rührt aus einem Missverständnis epischer Teilnahmslosigkeit. ›Episch‹ heißt demnach gerade, sich als Erzähler Geltung zu verschaffen,[34] und so versinnbildlicht dieser »die erkenntnistheoretische Tatsache der Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium«.[35]

Wenn hier Kleists Erzähler als ein ›dramatischer (sich versteckender) Erzähler‹ charakterisiert wird, dann unter anderen semantischen Prämissen als denen Emil Staigers.[36] Er entdeckt zwar ebenfalls dramatische Ele-

[29] Ebd., S. 6.

[30] Ebd., S. 20.

[31] Genau in diesem Sinn führt Friedemann Carl Schmitts Ansicht an, dass der Roman überhaupt nicht episch sein müsse, sondern genauso gut dramatisch verfahren könne; vgl. ders., Der moderne Roman, Osnabrück 1908, S. 40.

[32] Friedemann (Anm. 28), S. 26. Vgl. auch Wilhelm Scherer, Poetik, Berlin 1888, S. 246f.

[33] Friedemann (Anm. 28), S. 27.

[34] Ebd., S. 3.

[35] Ebd., S. 40.

[36] Im Sinne Emil Staigers (Kleists ›Bettelweib von Locarno‹. Zum Problem des dramatischen Stils, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 20, 1942, S. 1-16) grenzt auch Edgar Neis den ›dramatischen Stil‹ Kleists von der lyrischen Erzählhaltung Kellers ab; vgl. ders., Struktur und Thematik der traditionellen und modernen Erzählkunst, Paderborn 1965, S. 16: »Dem verbal bestimmten, dramatischen Stil Kleists steht der attributiv bestimmte, lyrische Stil Kellers gegenüber.«

mente in der Erzählung, führt sie aber seinsphilosophisch auf bestimmte Weisen des Menschseins zurück. Zunächst einmal dient die Dramatik allein einer Illusion der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Geschehens, es handelt sich um eine Technik, die es erlaubt, von der Tatsache der Vermittlung abzulenken, indem das Medium kaschiert wird: Der Erzähler Kleists »wünscht nicht zu existieren, er will uns zwingen, nach Möglichkeit seine Gegenwart zu vergessen.«[37]

An einzelnen Stellen jedoch manifestiert sich auch bei Kleist die Medialität. Schmidt, obwohl er Spielhagens Objektivitätsgesetz bei Kleist verwirklicht sieht, kommt nicht umhin, einige jener berüchtigten Passagen anzuführen, mit denen diese die »Novellentechnik beherrschende Unpersönlichkeit«[38] durchbrochen wird. Für Schmidt sind sie nicht weiter problematisierte Ausnahmen. Nicht aber die ›Unpersönlichkeit‹ wird durchbrochen, sondern die Persönlichkeit des Erzählers wird manifest, das heißt, die Erzählung wird wieder episch.

Die Unterbrechungen einer als objektiv empfundenen Generaltendenz durchkreuzen jedes Verständnis der *Erzählungen*. Über die ›Doppeldeutigkeit‹, die sich im ›Zugleich des Widersprüchlichen‹ manifestiere, herrscht unter den Kleistspezialisten Einstimmigkeit.[39] Die subjektive Färbung der fiktionalen Faktizität des Berichteten trägt zur zwielichtigen Beurteilung von Kleists Erzähler bei, denn die Sprache des Chronisten[40] oder Zeitungsredakteurs,[41] der Kleist selbst war, wird kontinuierlich von subjektiven Einschüben und Leseranreden unterbrochen.[42] Die Kritik am ›Sachlichkeitskonzept‹ hat dazu geführt, von Kleists Erzähler nur »ausnahmsweise« als neutralem ›Beobachter oder Berichterstatter‹[43] zu sprechen. Überhaupt sei die Genauigkeit des Berichtes nur scheinbar,[44] der sachliche Stil, der

[37] Friedemann (Anm. 28), S. 47.

[38] Schmidt (Anm. 26), S. 136.

[39] Spätestens seit: Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92, 1973, S. 185-211.

[40] Hans Mayer, Heinrich von Kleist. Der geschichtliche Augenblick, Pfullingen 1962, S. 63.

[41] Hans Heinz Holz, Macht und Ohnmacht der Sprache, Frankfurt/M. u. Bonn 1962, S. 111.

[42] Besonders letztere gelten als Kennzeichen des romantischen Erzählens. Diese Einschübe sind allerdings dezent und nicht immer sichtbar, vergleicht man sie mit den durch die Romantiker E.T.A Hoffmann und Ludwig Tieck eingesetzten Erzählern, die eine völlig andere epische Form bedienen sollten: die des phantastischen oder magischen Realismus. Kleists Realismus dagegen schaltet mittels einer in der Perspektive sich herstellenden Versachlichung jedes wunderbare Element aus; vgl. Helmut Prang, Formgeschichte der Dichtkunst, Stuttgart u.a. 1968 (Sprache und Literatur, 45), S. 73.

[43] Günther Blöcker, Heinrich von Kleist, oder, das absolute Ich, Frankfurt/M. 1977, S. 199.

[44] Helmut Koopmann, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989, S. 105.

›skizzierend‹ nur das für den Handlungsverlauf Notwendige darstellt und gleichzeitig das Geschehen aus den unterschiedlichen Perspektiven bewertet, verlange vom Leser allein die »moralische Urteilsbildung«.[45] Die Vorstellung eines gänzlich unperspektivierten Textes ist allerdings schwer nachzuvollziehen. Trotz multiperspektivischer Passagen, trotz widersprüchlicher Aussagen des Erzählers, seiner Unwissenheit, Ironie und naiven Deutung der Sachverhalte, ja trotz fehlerhafter Details, die bisweilen den ganzen Realismus Kleists in Frage stellen, ist Kleist kein Montagetechniker. Die Einheit begründet sich vielmehr im Wirklichkeitsverständnis des Autors, weshalb nicht der Realismus in Frage steht, sondern in seiner spezifischen Art zu erfassen ist. Keinesfalls ist Kleist einem naiven Realismusbegriff verpflichtet, der sich allein an den real-historischen ›Verweisungsfunktionen‹ der Sprache orientiert: »Die Verweisung auf Gegenstände der vorfindlichen Welt ist ihm allenfalls Mittel zum Zweck, nicht Zweck an sich.«[46] Kleist begreift in seinen Erzählungen Wirklichkeit kausal. Handlungen stoßen andere Handlungen an, führen zu Gegenhandlungen, ihre Kontrolle aber entgleitet den Protagonisten. Die »absolute Herrschaft der Kausalität«,[47] die Lugowski auf die französische Tradition des Anti-Märchens zurückführt,[48] korrespondiert mit der Form: das mehrfach beobachtete[49] Ineinander der syntaktischen Bestandteile des Textes sowie die daraus sich ergebende Unmöglichkeit, Details aus sich selbst heraus zu verstehen. Ein jedes Detail bereitet nämlich jeweils entweder ein folgendes Detail vor oder aber stellt ein bereits erzähltes in ein neues Licht.

Somit kann die Frage, worum es eigentlich in Kleists Erzählungen geht, worin ihr Gegenstand, ihre ›Sache‹ besteht, mit Verweis auf die spezifische

[45] Altenhofer (Anm. 7), S. 53.

[46] Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen, in: Berliner Kleist-Blätter 1, 1988, S. 43, vgl. auch ebd., S. 42.

[47] Clemens Lugowski, Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists, Frankfurt/M. 1936, S. 150.

[48] Ebd., S. 27f. Anders als im heroisch-galanten Roman triumphiere hier eben nicht der »geträumte Wunsch, märchenhaft über die ›grande machine noire‹ einer seelenlosen und seelenfremden Realität« (ebd., S. 26). Die Parallele zwischen dem Anti-Märchen Rossets und Kleists Erzählungen beruht – wenn man einmal von dem geradezu komisch zu nennenden Ausgang der *Marquise* und dem *happy end* von *Der Zweikampf* absieht – darin, dass beide Formen sich nicht in einen »Märchentraum« flüchten, »sondern der als urfremd erlebten Wirklichkeit« (ebd., S. 61) gegenüberstehen. – Auf Lugowskis problematische nationaltypologische Deutung des Befundes kann hier nicht weiter eingegangen werden (vgl. ebd., S. 165).

[49] Beispielhaft Kayser (Anm. 10), S. 242: »Jede Bewegung kommt aus Umständen und trifft auf Umstände; der Raum ist erfüllt mit Wirkungsreihen. Alles Handeln der Menschen ist daran gebunden und davon abhängig. Was so die Struktur des einzelnen Satzes und also des jeweiligen Augenblickes ist, ist die Struktur der Welt überhaupt.« – Vgl. auch Staiger (Anm. 36), S. 6f.

Form der *res* beantwortet werden: Sie sind Versuche, kausal begriffene Wirklichkeit als moralisches Dilemma zu inszenieren, das für den Leser ethische Freiheit bedeutet. Hermeneutische und antihermeneutische Zugänge, metapoetische Deutungen[50] oder Studien, die einzelnen Details zu hohes Gewicht beimessen (wie der Vater-Tochter-Szene in *Die Marquise von O…*), haben diese Beschränktheit des Œuvres nicht akzeptieren wollen. Eine egozentrische Figur, wie Kleist sie war – darüber wird man sich mit Blick in die Briefe einig sein –, provoziert es, zwischen ihr und dem impliziten Autor[51] der *Erzählungen* eine ideologische Identität anzunehmen, was interessanterweise in der literaturtheoretisch hochreflektierten Forschung nicht unüblich ist. Nicht wenige Beiträge greifen am Ende ihrer Strukturbeschreibungen mit Plötzlichkeit auf das Autorparadigma zurück. Kleist wolle die Leserschaft von *Das Erdbeben in Chili* von der Notwendigkeit eines Partisanenkrieges überzeugen,[52] das Ressentiment des verkannten Dichters, bewegt vom Begehren, führe auf Signifikantenebene die Form *Michael Kohlhaas* herbei.[53] So attraktiv es sein mag, Kleists brüchige

[50] Kleists »Dichtung überhaupt«, so Reuß (Anm. 46), S. 12, habe »zu ihrem Hauptproblem das der Kommunikation«; die Verlobung sei – im Sinne von Celans Meridian-Poetik – eine »Kritik der Kunst« und suche den »Ort der Dichtung« (ebd., S. 17); der poetische Charakter der Kleistischen Rede bestehe »in der bewußten Zur-Schau-Stellung der Scheinhaftigkeit des Materials« (ebd., S. 35). Auch der Charakter erhält eine poetologische Dimension: »Was sich einer ersten Lektüre als eine Entwicklung in Tonis Charakter darstellen konnte, ist in Wahrheit ebenso die über die sprachliche Materialität zu sich kommende Selbstreflexion eines der Herrschaft des Scheins emanzipierten Erzählens« (ebd., S. 35). Ihr Charakter mutiert zur »Allegorie einer ihrer selbst bewußten Kunst« (ebd., S. 37).

[51] Bernd Fischer (Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«, in: ders., Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists, München 1988, S. 100-112) unterscheidet zwischen dem expliziten Erzähler und dem impliziten, sinngebenden Autor.

[52] »Ein entlassener preußischer Offizier […] entwickelt unter Bedingungen und Masken des Bildungssystems die Diskurspraxis des Partisanen. Mit der Technik ›unwahrscheinlicher Wahrhaftigkeit‹ (so ein Anekdotentitel Kleists) beschwört er Naturkatastrophen herauf, nur um seinen Lesern eine Feindschaft beizubringen, die es nie zuvor gegeben hat: die absolute Feindschaft« (Friedrich A. Kittler, Ein Erdbeben in Chili und Preußen, in: Positionen der Literaturwissenschaft, Anm. 7, S. 24-38, hier: S. 37).

[53] Helga Gallas, Die Suche nach dem Gesetz oder die Anerkennung des Begehrens – eine struktural-psychoanalytische Interpretation des ›Michael Kohlhaas‹ [1981], in: Inka Kording und Anton Philipp Knittel (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt 2003, S. 17-39, hier: S. 37, deutet die Erzählung von einer These Lacans ausgehend: Die »Signifikanz des Textes maskiert sein Begehren« (ebd., S. 37); weshalb alle Zeichen Ausdruck des Begehrens des Autors seien. Dieses Begehren nach Nichts, nach dem Phallus (= die Anerkennung des Autors auf dem literarischen Feld durch Goethe) manifestiere sich in der narrativen Begierde nach den Pferden, nach dem Inhalt des Zettels und nach der Schrift, die wiederum für das Nichts stehe (ebd.).

Person, seine Erkenntniskrise, seine Polemik und sein Ressentiment in die Deutung mit einzubeziehen – letztlich zählt, ob sich all diese Faktoren tatsächlich formal in den *Erzählungen* niederschlagen. Hier hingegen wird anhand eines besonderen narrativen Schemas dessen ethische Funktion bestimmt, ausgehend von der allgemeinen Beobachtung, dass der Autor einen inkompetenten Erzähler einsetzt.

Diese Inkompetenz, die als Ambivalenz wahrgenommen wird, lässt sich auf einen erzähltechnisch begründeten Zwiespalt zurückführen: Kleists Erzählungen werden von zwei Instanzen erzählt. Zum einen dominiert tatsächlich ein neutraler Berichterstatter, Chronist bzw. Schreiber (der Legende) die narrative Darstellung. Dieser von ihm stammende Text wiederum wird von einer Art Herausgeber, obgleich mit äußerster Rücknahme der eigenen Sichtweise, kommentiert, und zwar mittels jener berüchtigten als-ob-Vergleiche,[54] personaler Erzählfrequenzen, die oft nur von der Dauer eines Adverbs oder einer partizipialen Wendung sind, oder aber einfach nur von Einschüben mnemotechnischer Art (zum Beispiel ›wie gesagt‹). Die beiden Instanzen verbindet der implizite Autor mehr oder weniger bewusst zur Form der *Erzählungen*, die seit Max Kommerells Studie[55] gern als ›rätselhaft‹ bezeichnet wird.[56] Die Dialektik von sachlichem Duktus und seiner subjektiven Durchbrechung bildet das wesentliche Strukturmerkmal dieses Verfahrens. Ein solches Changieren erlaubt weder moralische Urteile, noch ist es in der Erzählliteratur üblich. Besonders deutlich artikuliert sich die epische Medialität in Form eines festen Standpunktes, von dem aus erzählt

[54] Die für Kleist spezifischen als-ob-Konstruktionen lassen sich mit Friedemann sehr gut erklären. Sie sieht die Aufgabe des Erzählers darin, »es irgendwie wahrscheinlich zu machen, daß ihm die Kenntnis von dem zuteil geworden, was sich unseren Blicken entzieht« (Friedemann [Anm. 28], S. 69). Der dramatische, indirekte bzw. mittelbare Weg gehe über die innere Auslegung äußerer Handlung, der direkte Weg über die Behauptung von Scheinhaftigkeit: »Das Wissen um die verborgenen Dinge bedeutet also kein wirkliches Wissen, sondern nur den ästhetischen Schein eines solchen« (ebd.). Somit erklären sich die zahlreichen Behauptungen des Erzählers von Scheinhaftigkeit (es schien, als ob) aus seinem unsicheren Standpunkt. Die Konsequenz der Außenperspektive führt zu widersprüchlichen Aussagen über innere Zustände, Mienen und Gebärden, die mal vermittelt, mal unvermittelt gedeutet werden; vgl. ebd., S. 77.

[55] Max Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: ders., Geist und Buchstabe in der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin, Frankfurt/M. [1944], S. 245-258. Für Kommerell ergibt sich die »Art des Kleistischen Dramas aus dem Charakter als Rätsel«, die Novellen »aus dem rätselhaften Faktum« (ebd., S. 245f.). Versteht man den Charakter aristotelisch als gerichtete Ausprägungen eines Ethos, dann ließe sich Kommerells Bestimmung der Dramencharaktere auch auf manche der Erzählfiguren übertragen (wie z.B. den Grafen F.).

[56] Brors (Anm. 22), begreift ihre Studie gar als »Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften« (Untertitel).

wird, und in Einschüben des Erzählers, in denen explizit Stellung bezogen wird. Bei Kleist finden sich beide Formen nicht, dafür aber – wenngleich äußerst subtil – das, was Käte Friedemann als »entschieden unkünstlerisch« bezeichnet: »Der Schriftsteller mutet dem Leser zu, in jedem Augenblick die Welt aus den Augen eines anderen zu sehen.«[57] Nur der rhythmisch geregelte Wechsel der Perspektive, wie im Briefroman, aber nicht der planlose wird von Friedemann favorisiert.[58] Gehorchen die Perspektivwechsel, die Kleist inszeniert, einer Ordnung oder sind sie schlichtweg planlos? Kleists Erzähler wertet aus der Perspektive der jeweiligen Figur heraus und reguliert unterschwellig die Sympathie des Lesers gegenüber den Figuren, ohne dass er einen wirklich eindeutigen Standpunkt einnähme.[59] Andererseits besticht der Erzähler durch Distanz und Kälte.[60] Wie geht das zusammen? Wie kann ein und dieselbe Person kühl mit ihren Charakteren experimentieren[61] und diese gleichzeitig bemitleiden oder ihre Taten verabscheuen?

III. DIE ETHISCHE POTENZ DER TEXTE

Der Zusammenhang von ›ethischer Bedeutung‹ in den *Erzählungen* und der brüchigen Vermittlungsinstanz, verstanden als die Bezogenheit von Intention und Form, wird in der vom Autor als widersprüchlich inszenierten Erzählerrolle sowie in disparaten Handlungen ein und derselben Person konkret. Die Bejahung der Frage, ob Handlungen frei sein können, ob

[57] Friedemann (Anm. 28), S. 53.

[58] Zur Perspektivierung als Fokalisierung s. Matias Martinez u. Michael Scheffel, Einführung in die moderne Erzähltheorie, München 1999, S. 63-67.

[59] Vgl. Kayser (Anm. 10), S. 232f.: »Die Wertungen, diese scheinbar Subjektivität enthüllenden Sprachgebärden, führen uns in Kleists Erzählungen auf keinen sicheren Standpunkt außerhalb der Geschichte, und keineswegs zu einer festen Beurteilung durch den Erzähler, die sein ganzes Erzählen trüge.«

[60] Vgl. ebd., S. 237.

[61] Kleist wird gern mit einem Forscher verglichen, der in Experimenten das Verhalten von Menschen unter Extrembedingungen prüft. Versteht man Kleists Erzählungen tatsächlich als ›Experimentalanordnungen‹ (Kittler [Anm. 52], S. 28), wird der Standort des Erzählers, denkt man das Bild zu Ende, ins Laboratorium verlegt, er selbst zu einem beobachtenden Forscher, der Menschen in Extremsituationen versetzt, um zu sehen, wie sie reagieren. – Ebenfalls als »Experimentalordnung« versteht Oesterle den *Findling*. Im Versuch werde ›bürgerliche Redlichkeit‹ mit ›kalkulierter Klugheit‹ konfrontiert, eine Verhaltensweise die erst im Zuge der Demokratisierung und Verbürgerlichung im 18. Jahrhundert aus dem höfischen Bereich in den bürgerlichen übergegangen sei (Oesterle [Anm. 2], S. 167). – Besonders konsequent spielt die Experiment-Metapher durch der Aufsatz von Christine Lubkoll, Soziale Experimente und ästhetische Ordnung. Kleists Literaturkonzept im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik, in: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen (Anm. 2), S. 119-136.

es eine freie Willkür im Handeln gebe, zieht die Frage nach sich, ob diese freien Handlungen gut sind oder aber moralisch schlecht. Ein und dieselbe Figur handelt bei Kleist determiniert und frei zugleich, nach einem sittlichen Wert sowie seiner Negation. Da das moralische Chaos, das die *Erzählungen* inszenieren, keine moralische Ordnung kennt, vor dem es zu verstehen wäre, ist es auch nicht negativ im Sinne des Sittenverfalls zu verstehen. Die moralisch zwiespältigen Handlungen, Figuren, Ereignisse und Gesamtaussagen schaffen die Illusion, es werde ähnlich wie im Medium der Zeitung kontingente Wirklichkeit erfahrbar gemacht. Trotz ihrer Narrativierung und Fiktionalisierung wird die Faktizität – tradiert in der Chronik, ›wahren Begebenheit‹, Legende, Anekdote, bezeugt als Naturkatastrophe und politisches Ereignis – am Ende in keiner Moral aufgelöst. Das zeichnet Kleist vor Autoren aus, die gerade narrative und fiktionale Strategien zur Bewältigung von Kontingenz einsetzen mit der Folge, im Medium der Literatur einer historisch besonderen Moralkonzeption repräsentativen Ausdruck zu verschaffen. Kleist hingegen setzt jene Strategien ein, um die ethische Potenz[62] selbst zu gestalten.

Dass moralische Instanzen, vor denen Handlungen sittlich oder unsittlich beurteilt werden können, transzendent begründet sind, artikuliert sich am deutlichsten in ihrer Problematisierung. Die Vielgestaltigkeit des Transzendenten wird in verschiedenen Formen sichtbar: als Recht in *Michael Kohlhaas*, als Gemeinwesen in *Die Marquise von O…* und *Der Findling*, als Religion in *Das Erdbeben in Chili*, als Politik in *Die Verlobung in St. Domingo*, als Übersinnliches in *Das Bettelweib von Locarno*, als Gefühl in *Der Zweikampf*, als Kunst in *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Indem nun Kleist bemüht ist, die verlorene Transzendenz des Ethischen in weltimmanenter Semantik wiederzugewinnen, kommt es in der Narration zu Unentscheidbarkeiten auf dem Gebiet der Moral. Das moralisch zwiespältige Moment besitzt für die acht Erzählungen katalysatorische Funktion bei der Sichtbarmachung des Ethischen als ihrer Möglichkeitsbedingung.[63]

[62] Zur Potenz als Vermögen s. Giorgio Agamben, Idee der Macht, in: ders., Idee der Prosa. Aus dem Italienischen v. Dagmar Leupold u. Clemens-Carl Härle, Frankfurt/M. 2003 (Bibliothek suhrkamp, 1360), S. 59f. – S. ferner ders., Potentialities. Collected Essays in Philosophy, hrsg. v. Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999.

[63] Kleists Erzählungen werden zitiert nach der Edition von Helmut Sembdner, die der Reclam-Verlag übernommen hat unter Angabe der Seitenzahl in Klammer nach dem Zitat: Heinrich von Kleist, Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Nachw. v. Walter Müller-Seidel, Stuttgart 1984 (Reclam UB, 8232).

1. *Michael Kohlhaas* exponiert das die *Erzählungen* durchziehende Motiv der Gleichursprünglichkeit des Guten und des Bösen. Im Eröffnungssatz charakterisiert ihn der Erzähler als den »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen« (S. 3). Der Erzähler, wenn er Kohlhaas den entscheidenden Schritt gehen lässt, einen eigenen Rechtsschluss zu verfassen, meint weder einen optimistischen *moral sense* noch Kants ›Willkür‹ als freies Entscheidungsvermögen. Kohlhaas verdammt den Gegner allein »kraft der ihm angeborenen Macht« (S. 29). Diese ihm ›angeborene Macht‹, Entscheidungen treffen zu können, ist Grund des sittlich Guten und Bösen zugleich, womit Kleist den ihm von Wieland und Spalding vermittelten *moral sense* der Aufklärung[64] moralisch entkernt und als reine Entscheidungsgewalt begreift.

Michael Kohlhaas versucht ein ihm gehöriges Gut wieder zu erlangen, im Streben danach wird dieses Gut Metapher für das Recht selbst, so dass es dem Protagonisten nicht mehr bloß um ›Pferde‹ geht, sondern darum, Recht zu bekommen. Noch kurz vor seiner Verhaftung aber gibt Kohlhaas seinen Feldzug gegen das Unrecht auf, »denn die Dickfütterung der Rappen hatte seine von Gram sehr gebeugte Seele […] aufgegeben« (S. 83). Wenn am Ende Kohlhaas wieder ins Recht gesetzt wird (S. 113), so nur deshalb, weil sich der Kurfürst von Brandenburg für die Sache seines Landeskindes persönlich verantwortlich fühlt. Der gefangene Kohlhaas sinnt nur auf Rache am sächsischen Kurfürsten, ermöglicht durch die prophetische Gewalt, die ihm der für das »Haus Sachsen« (S. 84) schicksalhafte Zettel einer Zigeunerin verlieh.[65] Kohlhaas' Rechtsempfinden hat sich in Rachedurst gewandelt. Der Erzähler stellt diesen Umschlag des Charakters im Schein der Objektivität dar – unter der Maske des Chronisten.[66]

[64] Mark-Georg Dehrmann, Die problematische Bestimmung des Menschen. Kleists Auseinandersetzung mit einer Denkfigur der Aufklärung im »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden«, im »Michael Kohlhaas« und der »Herrmannsschlacht«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 81, 2007, S. 193-227.

[65] Helga Gallas' (Gallas, [Anm. 53], S. 17-39) Verdienst ist die Sichtbarmachung zweier Handlungsserien von jeweils zwei Sequenzen: Der Demütigung von Kohlhaas (I.1) folgt diejenige Tronkas (I.2), wobei das Objekt der Begierde die Pferde sind. In der zweiten Serie ist es die Kapsel, und der Demütigung Kohlhaas' (II.1) folgt diejenige des sächsischen Kurfürsten (II.2).

[66] Vgl. auch Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 51, der das ›Chronikalische‹ als ›rollenhafte Verfremdung‹ auffasst. – Im Unterschied zum echten Chronisten deckt sich die Autorposition nicht mit derjenigen des Erzählers, worauf gleichzeitig mit Schmidt (ebd., S. 181f.) Wolfgang Barthel hingewiesen hat; vgl. Wolfgang Barthel, »Michael Kohlhaas«. Beobachtungen zum Erzählverfahren Kleists, Frankfurt/O. 1974 (Beiträge zur Kleistforschung, 1), S. 8: »man muß zusätzlich den feudal-ideologisch gefärbten Berichtsgestus des medialen Erzählers, seine geistige Physiognomie, erwägen, und man muß berücksichtigen, daß Kleist diese durchaus

Der Chronist schreibt im Sinne der Zielgruppe der Chronik. Chronikalische Sachlichkeit und Neutralität heißt genau genommen, dass die Sichtweise der politischen und ökonomischen Träger einer Chronik nicht relativiert wird. Autor bzw. Verfasser sowie der Erzähler sind darin identisch. Eine Chronik ist nur im Sinne einer Gemeinschaft, sofern sie diese als ihre höchste Intention begreift. Kleist hat mit der Übernahme des Kohlhaas-Stoffes aus einer ›Märkischen Chronik‹ die Faktizität seiner Dichtung abgesichert, aber die auktoriale Objektivität der chronikalischen Gattung nicht übernommen – es sei denn man liest *Michael Kohlhaas* als symbolisierte Chronik des Kurfürstentums Brandenburg, dessen Ordnung gefestigt hervorgeht aus dem Bruch des Landfriedens eines seiner Bürger. Einer solchen Funktionalisierung des ›ethisch gespaltenen Charakters‹ widerspricht jedoch die emotional-naive Haltung des Erzählers, der durch Adjektive das Geschehen permanent kommentiert. Da sich die Erzählperspektive »variabel von Außensicht auf Personen der Handlung (Wissen und deren Gedanken) bewegt«,[67] hat man sich für die »auktoriale Erzählsituation«[68] entschieden. Der Erzähler, der »nicht als Figur auftritt«,[69] authentifiziere die Geschichte, enthalte sich weitestgehend gnomischer Aussagen, spreche indirekt das Publikum an, unterlaufe aber seinen Objektivitätsanspruch, indem er subjektive Handlungsgründe des Protagonisten einflicht. Da jedoch *Michael Kohlhaas* aufgrund der Gespaltenheit des Protagonisten von keiner konkreten Moral getragen wird, ist die auktoriale Perspektive zweifelhaft, denn sie müsste nämlich auch eine moralische Kohärenz des Erzählten begründen, die Kleists Erzähler nicht leistet. Dass von der auktorialen Erzählweise eine starke moralische Überzeugungskraft ausgehen kann, zeigt anspruchsvoll Gottfried Kellers *Grüner Heinrich*.

2. *Die Marquise von O…* nimmt die These der ersten Erzählung wieder auf, dass ein und dieselbe Person sittlich gut und sittlich böse sein kann, wobei weniger die These selbst, als ihre für die Erzählstruktur konstitutive Macht von Bedeutung ist. Gegenüber *Michael Kohlhaas*, wo der Erzähler dem Leser direkt die ethisch gespaltene Anlage des Protagonisten berichtet, wird diese Ambivalenz vermittelt durch die Wahrnehmung der Prota-

kritisch sieht; erst dadurch erlangt ja die Erzählstruktur eine kontradiktäre Dimension, die sich erkenntnisfördernd auswirkt.« – Vgl. Bernd Hamacher, Schrift, Recht und Moral: Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu ›Michael Kohlhaas‹, in: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, (Anm. 53), S. 254-278, hier: S. 262.

[67] Monika Fludernik, Erzähltheorie. Eine Einführung, 2. Aufl., Darmstadt 2008, S. 37.

[68] Ebd., S. 35.

[69] Ebd., S. 37.

gonistin. Gegenstand der Vermittlung ist die Person des Grafen, der ihr – nunmehr am Ende der Erzählung (S. 163) – »Teufel« und »Engel« zugleich sei. Die Marquise ist ein personifiziertes Organ, welches das Leiden an moralischer Kontingenz vermittelt. Kleist muss dafür den Blick auf Opfer und Täter gleichermaßen richten. So wird die Erzählung der Marquise möglich, weil ihr Vergewaltiger bereut; und die Figur des Grafen bildet die Potentialität einer tragischen Erfahrung. Die Tragik der *Marquise von O…* entsteht aus der Dialektik von der Umkehr des Grafen, die formal eine Peripetie darstellt, und der Erkenntnis der Marquise, dass der Graf ihr Vergewaltiger ist. Die Technik des Erzählers verrät uns, dass es Kleist eben nicht allein um die Erkenntnis der Marquise geht, sondern um deren Möglichkeitsbedingung: die innere Wende des Grafen.

Von einem Fünfakter sprechen zu wollen, ginge wohl zu weit, doch lassen sich fünf entweder zeitlich und/oder räumlich zusammenhängende Handlungsabschnitte erkennen, die im Zusammenhang Kleists *Syntax des Aufschubs* erkennen lassen. In den ersten drei Gliedern ist die Handlungsträgerin einer ihr fremden Gewalt ausgesetzt, die sich jeweils als Vergewaltigung, als Heiratsantrag sowie als familiäre Verstoßung zeigt. Hieraus folgt ihr Rettungsversuch mittels der eingangs formulierten Annonce, die als ihre ganz eigene Handlung den Verlauf des vierten Aktes bestimmt und ihr die Rückkehr in ihre Familie sowie die Erkenntnis dieser Gewalt im fünften Akt ermöglicht. Der Gedankenstrich, der den Leser auf die Vergewaltigung hinweist, symbolisiert innerhalb der Handlungssyntax den Aufschub der Erkenntnis. Das Paradoxe dieser Erkenntnis besteht in der Form des Aufschubs: Niemals hätte sie so stattgefunden, wäre die Marquise bei Bewusstsein vergewaltigt worden. Allgemeiner formuliert: Die Erkenntnis einer erfahrenen Gewalt vollzieht sich als Aufschub. Die ›Satzzerreißung‹, die auf dem Gebiet der eigentlichen Syntax Mündlichkeit vortäuschen mag,[70] besitzt auf höherer Handlungsebene die Funktion, moralische Erkenntnis als innere Zerreißprobe sprachlich zu formalisieren.

Von besonderem Interesse dabei ist der Übergang von einer Marquise, der Handlungen widerfahren, zu einer Marquise, die selbst handelt. Dieser Übergang bewirkt die Auflösung raumzeitlicher Handlungseinheiten:[71]

[70] Vgl. Oskar Walzel, Wachstum und Wandel. Lebenserinnerungen, aus dem Nachlaß hrsg. v. Carl Enders, Berlin 1956, S. 148f.

[71] Zum Ortswechsel als Handlungswechsel und zur Parallelführung von Raum und Körper s. Joachim Pfeiffer, Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists »Die Marquise von O…«, in: Dirk Grathoff (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 230-247, bes. S. 234: »Der stete Wohnungswechsel, der äußere und innere Einbruch in die Zurückgezogenheit der Marquise verweisen auf die Gefährdung, die Brüchigkeit des Ich.«

Die das Geschehen exponierende Eroberung der Festung (I, Absatz 1-3) geschieht in einer Nacht und endet im Morgengrauen. Ort der Handlung ist die Zitadelle. Die Rückkehr des Grafen und die Formulierung seines Heiratsantrages (II, Absatz 6-9) finden innerhalb eines Tages statt, nunmehr im Stadthaus der Familie. Ebenda und wieder im Verlauf eines Tages muss die Marquise ihre Schwangerschaft erkennen und wird verstoßen (III, Absatz 10-15). Zwischen diesen drei Akten (Handlungen) vergehen jeweils größere Zeitabschnitte von »Monden« (Absatz 4) und »Wochen« (Absatz 5, 10). Die Handlung des vierten, retardierenden Aktes, an dessen Anfang die Marquise an die Zeitungsöffentlichkeit tritt und den Vater ihres Kindes auffordert, sich zu melden, verläuft zweipolig: zwei Orte (das Landhaus der Marquise zu V… und das Stadthaus der Eltern), zwei von der Marquise unabhängige, aber auf sie gerichtete Handlungsperspektiven, die des Grafen (Absatz 16-18) und die der Eltern (Absatz 19-21), und zwei Zeitverläufe (Absatz 16-18 und 19-21). Die Absätze 22 und 23 beenden den vierten Akt mit der Versöhnung. Der fünfte Akt führt die Einheit von Zeit, Raum und Handlung wieder herbei: Stadthaus, Abend bis Vormittag 11 Uhr, die Erscheinung des Grafen vor der Familie (Absatz 24-26).

Man hat die Figur des Grafen vor dem Hintergrund der idealistischen Liebes- und Geschlechterphilosophie verstanden,[72] wonach der Mann sich zwischen Trieb und Selbstaufgabe bewegt. Genau das ist das Spannungsfeld des Grafen: Nach der Vergewaltigung hat sein Handeln allein das Ziel, von der geschändeten Frau Vergebung und Liebe zu erfahren. Seine Unfähigkeit, ihr die Wahrheit zu sagen, ermöglicht den Leidensprozess als Erkenntnis sowie die familiäre und soziale Rehabilitation der Marquise und bekundet sich syntaktisch in der Figur des Aufschubs. Einmal davon abgesehen, dass die Auflösung eines rätselhaften Faktums für den Leser einfach nur spannend ist, eröffnet das zwiespältige Verhalten der männlichen Hauptfigur gleichfalls einen Raum ethischer Reflexion, der sich im Handlungsaufschub als moralische Paradoxe formalisiert: Der Gewalttäter begibt sich in die Gewalt seines Opfers aufgrund einer freien Entscheidung im Sinne Kants. Die unfreie, durch den Geschlechtstrieb gesteuerte böse Tat bildet die Grundlage einer freien – das heißt nicht sinnlich determinierten – Entscheidung.

[72] Gerhard Neumann, Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O…‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹, in: ders. (Hrsg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i. Br. 1994 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, 20), S. 149-192, hier: S. 155f.

3. *Das Erdbeben in Chili* widmet sich der Naturkatastrophe als zwiespältigem Ereignis, indem Kleist das Glück zweier Liebender derart exponiert, dass es das mit dem Erdbeben verbundene Unglück für die Gemeinschaft verdeckt. Doch auch wenn der Erzähler den glücklichen Folgen des Erdbebens viel Raum beimisst, verschweigt er die schlechten keineswegs. Der Umstand, dass die Naturkatastrophe nicht nur Folie eines Liebesglückes ist, sondern gleichermaßen minutiös die Zerstörung und die sozialen Folgen des Ereignisses thematisiert sowie den Zusammensturz der allgemeinen Ordnung[73] verhandelt, verhindert die Anschlussfähigkeit des Gegenstandes dieser Erzählung an eine allgemein verbindliche Moralität.

Die Folgen der Naturkatastrophe werden aus fünf verschiedenen Perspektiven erzählt: Einmal vom Erzähler selbst anhand von Jeronimos Flucht, die dem Erzähler indirekt die Möglichkeit bietet, diese Figur zu charakterisieren (Absatz 6-8). Dann in der reflektierten Erzählung von Josephe gegenüber Jeronimo, die vornehmlich alle Details auf die Rettung des Kindes bezieht (Absatz 10-11): Sie hat den Blick der um ihr Kind besorgten Mutter. Der Erzähler vermittelt den Bericht zwar in seiner Rede, aber man muss bloß die dritte Person Singular durch die erste Person ersetzen, um zu sehen, dass es sich tatsächlich um einen Bericht der Josephe handelt und nicht des Erzählers. Darauf werden in jeweils einem Absatz die Folgen des Bebens im Modus des unpersönlichen ›man‹ wiedergegeben, das die öffentlich-soziale Sicht der Dinge symbolisiert. Einmal motiviert diese Rede die Angst (Absatz 18), dann die Hoffnung der Gemeinschaft (Absatz 20), das heißt, einmal ist sie rückwärts gewandt und negativ gegen die Veränderung eingestellt; einmal schreibt sich das Erzählte von der Zukunft her. Die fünfte erzählende Deutung kommt aus dem Munde des Chorherrn (Absatz 26f.), der die Stimme des geistlichen Diskurses ist, und letztlich nach einer Begründung für die Katastrophe sucht und sie in den beiden Schuldigen Jeronimo und Josephe findet. Diese Binnenerzählungen haben fünf verschiedene Funktionen: Die letzte, erzähltechnische, führt die Katastrophe der Liebenden herbei; die beiden vorherigen, die vom Duktus des ›man‹ getragen sind, sagen über den sozialen Zustand aus, mit dem die Figuren konfrontiert sind; die ersten beiden Erzählungen aber charakterisieren die beiden Liebenden. Der Erzähler, der sich sehr zurücknimmt, tritt am deutlichsten bei seiner Erzählung von Jeronimos Flucht hervor. Diese Partie gibt ihm Gelegenheit, seinen Helden zu charakterisieren, der seinen eigenen Untergang und den Josephes herbeiführt, weil sein Geschlechtstrieb die allgemeine Sittlichkeit kreuzte, als er im Klostergar-

[73] Hierzu Helmut J. Schneider, Der Zusammensturz des Allgemeinen, in: Positionen der Literaturwissenschaft (Anm. 7), S. 110-129.

ten ein Kind zeugte. Die Veränderung des Titels weg vom Liebespaar *Jeronimo und Josephe* hin zur Naturkatastrophe *Das Erdbeben in Chili* bedeutet eine Verschiebung des Interesses weg vom privaten Glück und Unglück des Liebespaares hin zur sozialen Bedeutung des Erdbebens, die sich fünffach konstituiert.

Der Kontrast zwischen dem aufgeklärten Weltbild des Erzählers und dem ›heilsgeschichtlich-mythischen‹ der Figuren[74] verwischt sich bei genauerer Berücksichtigung der verschiedenen Perspektiven, weil der Erzähler gar nicht so stark hervortritt. Mag die »Vorstellung eines rettenden oder strafenden, jedenfalls eingreifenden Gottes«[75] dem Erzähler fremd sein – für das Verständnis ist die Ansicht »des von Kleist eingesetzten Berichterstatters«[76] nur insofern relevant, als dass ein säkularisierter Erzähler die Möglichkeitsbedingung perspektivischer Vielfalt ist. Ein Erzähler, dem jenes Gottesvertrauen eignet, hätte das Geschehen einseitig und damit verständlich und sinnvoll gedeutet. Die neue Form »perspektivierter Erfahrung, die nicht mehr nur *eine* Geschichte, sondern viele interferierende oder einander widerstreitende Geschichten zu erzählen weiß,«[77] bedeutet den Verlust moralischer Konsistenz bei Gewinn ethischen Reflexionspotentials.

4. *Die Verlobung in St. Domingo* entzieht sich der moralischen Bewertung, indem das Ethos der Protagonistin Toni in zwei entgegengesetzte Richtungen, nach Verrat und Treue zugleich strebt. Dem Fremden die Treue schwörend, verrät sie ihre Familie. Man kann diese Figur und die Ereignisse, die ihr gespaltenes Ethos in Gang setzt, nur perspektivisch beurteilen oder aber die beiden Handlungen in ein hierarchisches Verhältnis setzen, wie es der Erzähler tut. Er nennt Toni im Moment ihres Todes eine »schöne Seele« (S. 223) – das Adelsdiplom aller Moralität –, was mit der von ihm berichteten Aussage der Mutter kollidiert, die Tochter sei »eine Niederträchtige und Verräterin« (S. 220). Toni ist weder die eine noch die andere, sondern ein gespaltener Charakter.

Die von der Französischen Revolution ausgelösten Rassenunruhen auf den karibischen Inseln sind das Mittel zur Sichtbarmachung des moralischen Dilemmas. Kleist klärt den Charakter des Vertrauens kontrastiv, indem er sein Gegenteil, das Misstrauen, als Handlungsfolie nutzt. Ein Krieg, der auf Vernichtung des Gegners zielt, erlaubt keine Form des Vertrauens

74 So Altenhofer (Anm. 7), S. 50.
75 Ebd.
76 Ebd.
77 Ebd., S. 51.

zwischen beiden Seiten. Die Hauptfigur Toni, einmal ihren moralischen Fluchtpunkt gefunden, kann sich gegen alle Widerstände behaupten, ist eine Kämpferin, stark und ausdauernd wie die Marquise und Michael Kohlhaas. Umso mehr erstaunt daher, dass der logistische Aufwand, der sich nicht ohne persönliche Opfer vollzieht, umsonst gewesen sein soll. Es ist aber nicht Gustav, sondern der Autor Kleist, der will, dass Toni erschossen wird. Der Erzähler, als Mittler zwischen Leser und Autorintention, bringt seine Fassungslosigkeit zum Ausdruck, indem er Gustav als »unbegreiflich gräßlichen Mörder« (S. 222) bezeichnet. Damit, dass die Liebenden der Sympathie des Lesers sicher sein können, rechnet Kleist. Der wohlwollenden Aufmerksamkeit gewiss, konfrontiert er ihn mit einem schrecklichen moralischen Konflikt. Man darf ja nicht vergessen, dass Toni für ihre eigene Familie und ihre Gemeinschaft eine Verräterin sondergleichen ist. Sie ist denn auch die tragische Figur, nicht Gustav, denn sie allein muss die Zerreißprobe bestehen zwischen Herkunft und Zukunft. Gustav, der sie verführt und von ihrer Herkunft wegführt, handelt dagegen in der Gegenwart. Kleist lässt den Leser in letzter Sekunde erkennen, dass eine glückende Liebesgeschichte auf einem moralischen Frevel erster Güte basiert hätte. Tonis Fehler ist keine Nebensache, sondern bedroht die Gemeinschaft. Ihre Mutter erkennt das und beschuldigt sie als »Verräterin« mit der Prophezeiung: »die Rache Gottes würde sie, noch ehe sie ihrer Schandtat froh geworden, ereilen« (S. 220). Wer hier einen äußeren moralischen Standpunkt anlegt, um das Handeln von Tonis familiärer Gemeinschaft zu kritisieren, und Tonis Handeln als befreienden politischen Akt begreift, darf nicht vergessen, dass Tonis Rebellion motiviert wird von einem erotischen Interesse. Ihre Verführung geht dem Verrat voraus. Die Erzählung beruht auf der Unterbrechung eines Kontinuums, das aus der Wiederholung derselben Handlung – Fremde in Sicherheit wiegen, um sie zu töten – entstanden war. Die Handlungsserie besteht in Opferungen, die von Mutter und Tochter vorbereitet und vom Familienoberhaupt vollzogen werden. Anders als Goethes *Iphigenie* empfindet Kleists Toni das Ritual, an dem sie teilnimmt, nicht als unmenschlich. Sie kann daher das Problem gar nicht verbalisieren, das ein aufgeklärter Leser sofort sieht und erörtert. Die eigentlichen Zusammenhänge verschweigt sie (wie der Graf F. in *Die Marquise von O…*) bis zum Schluss. Dieses Verschweigen und das daraus resultierende Nichtwissen der Figuren führen zu immer neuen Handlungen, die in die Katastrophe münden. Andererseits ist Toni von Anfang an in einem Dilemma: Zu keinem Zeitpunkt hätte sie wahrhaftig mit dem Fremden reden können, ohne das eigene und das Leben ihrer Mutter aufs Spiel zu setzen. Denn der Offizier hätte ihr gegenüber gehandelt wie gegenüber jedem anderen Feind auch. Die tragische Ironie ist, dass Toni in

ihrem Schweigen – mit großem Einsatz ihrer Person – genau die Handlungen herbeiführt, die sie verhindern wollte.

Auch wenn Tonis Zerreißprobe die Unmöglichkeit demonstriert, im Krieg objektiv moralisch handeln zu können, zumal dann, wenn das selbst gesetzte Gut mit dem der eigenen Gemeinschaft kollidiert, scheitern die Liebenden keinesfalls an äußeren Umständen, sondern an Tonis zwiespältigem Charakter. Ihr Tod ist daher nicht die Konsequenz der aus dem Wechsel von Misstrauen und Vertrauen vorangetriebenen Handlung. Er bricht in das Geschehen ein wie ein *deus ex machina* und macht den ethischen Möglichkeitsgrund des Geschehens sichtbar, der von jeder eindeutig moralischen Aussage verdeckt worden wäre.

5. *Das Bettelweib von Locarno* kommt dem Prinzip der traditionellen moralischen Erzählung am nächsten, weil der Erzählung auf Darstellungsebene jede moralische Ambivalenz abgeht und die Verhältnisse klar sind. Ein Mensch verstößt gegen das sittliche Gebot der Nächstenliebe und wird dafür bestraft. Die Erzählung setzt voraus, dass die Tat des Marchese moralisch verwerflich sei.[78] Die Bestrafung einer sündhaften Tat ist der eigentliche Gegenstand der kurzen Erzählung. Die Antwort allerdings auf die Frage, welche Instanz den Mächtigen, der sich an Schwachen und Armen vergeht, zur Rechenschaft ziehen soll, bleibt Kleist dem Leser schuldig. Er behilft sich mit einer übersinnlichen Gewalt, die als Geräusch sinnlich erfahrbar ist und den Marchese derart ängstigt, dass er, Hab und Gut zerstörend, umkommt. Man spürt hier eine Form der moralischen Bestrafung, aber tatsächlich fehlt jeder moralische Bezugsrahmen, nach dessen Maßstäben die Bestrafung sich vollzöge. Kleist kann über das Vergehen des Marchese am Bettelweib entsetzte Leser nur beruhigen, indem er den moralischen Frevler durch einen Spuk richten lässt. Der Verlust einer transzendenten Instanz, welche das moralische Wertsystem stützen könnte, zeigt sich bis ins Detail, indem Kleist alles Geschehen miteinander so verkettet, dass kein Freiraum entsteht, wo eine solche Instanz sich ansiedeln könnte. Die hermetische Abdichtung der Erzählwelt durch Verkettung aller Umstände führt gerade den Spuk herbei.

Emil Staiger bezeichnet als eigentümlich für Kleists Erzähler in *Das Bettelweib von Locarno* die finale und konsekutive Hypotaxe. Die Abteilung der Sätze bestimme sich als ›Vorausdeutung und Folge des Gesche-

[78] Winfried Freund, Moralisches Erschrecken. Heinrich von Kleist, ›Das Bettelweib von Locarno‹ (1810), in: Winfried Freund (Hrsg.), Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm, Stuttgart 1990, S. 27-34, hier: S. 29.

hens‹, woraus sich ein Ineinander der Sätze ergebe.[79] Kleists »Nachlässigkeit bei allem, was keine Folge hat«[80] – die manchen seiner Fehler entschuldigen mag –, führe, so Staigers Interpretation des Kausalitäts- als Realitätsprinzip, zur »Funktionalität des Einzelnen« bis in die Syntax hinein. Nichts stehe für sich allein, in »keinem Winkel mehr [steht] ein einzelnes in sich selber«,[81] und so finde sich, wirkungsästhetisch betrachtet, der Leser »nirgends gefesselt, aber stets aufs höchste gespannt.«[82] Die Vergegenwärtigung des Geschehens mittels der kausalen Unterordnung seiner Teile zeige sich als Spannungsaufbau und diene einem höheren Zweck der Erzählung. Er liege weder »in jedem Punkte, noch im Ganzen der Bewegung«.[83] Für Staiger besteht dieser Zweck darin, dass am Ende, mittels des Übergangs vom Präteritum zum Präsens markiert, der Spuk bestätigt werde, indem der Hund, als Tier frei von Einbildungskraft, ihn bezeugt.

Die Erzählung weist die Tat des Marchese, indem sie ihr ganzes Gewicht auf die Bestrafung derselben legt, als moralisch schlecht aus. Allerdings gelingt dieser Ausweis nur in der moralisierenden Ergänzung des Lesers. Denn manifest wird die moralische Gerechtigkeit im Text allein als ein Spuk, der als Begründungsinstanz moralischer Urteile zwar auf eine höhere Ordnung verweist, aber die verlorene Transzendenz nicht ersetzt.

6. *Der Findling* kehrt das Schema der vorausgehenden Erzählung um. Steht in *Das Bettelweib von Locarno* die Bestrafung einer moralisch schlechten Tat im Zentrum, so nun ihre Genese. Kleists umständliche Darstellung der Abläufe, die der Schändung der Pflegemutter vorausgehen, könnte ob ihrer Absurdität befremden. Jedoch gewinnen sie Folgerichtigkeit, sobald man das Böse als Intention begreift. Intentional meint, sich potent gegen alle Widerstände durchzusetzen, um das anvisierte Ziel zu erreichen.[84]

[79] Staiger (Anm. 36), S. 6f. – Reuß (Anm. 46), S. 8, greift diesen Gedanken auf, wenn er betont, dass sich Kleists Prosa als ein Ineinander von Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen kennzeichne, so dass alles, »was auf eine gesetzte formale Einheit *folgt*, erst einmal im Lichte des zuvor Ausgesprochenen gelesen werden will.« Einzelne Einheiten könnten oftmals nur im Kontext der Gesamtaussage verstanden werden, sie hätten aber mit der »konkreten Äußerungsabsicht unmittelbar gar nichts zu tun« (ebd., S. 9).

[80] Staiger (Anm. 36), S. 8.

[81] Ebd., S. 13.

[82] Ebd., S. 9.

[83] Ebd., S. 12.

[84] Es ist eine Motivation, die in der Romanliteratur des 18. Jahrhunderts in ihrer erotischen Abart Konjunktur hatte und die in aller Klarheit zum Beispiel von der Autorin Sophie La Roche formuliert wurde. In ihrem Briefroman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) artikuliert Lord Derby die Absicht, Sophies Unschuld zu schänden mit den Worten:

Die Geschichte schreibt sich von ihrem Ende her und motiviert,[85] wie aus Mitleid Hass wird. Das Mittel dazu bildet die Figur des ›Findlings‹, der das Böse verkörpert. Dass die Figuren seiner nicht Herr werden und an ihm scheitern, ist Ausdruck ihres moralischen Versagens.

Der Findling setzt einen »satanischen Plan« (S. 244) ins Werk, es ist die Rede vom »Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft« (S. 244), also der Instrumentalisierung der Vernunft zur Befriedigung des um 1800 noch für die Quelle des Übels gehaltenen Geschlechtstriebes. Der Erzähler berichtet minutiös die scharfsinnige Ausführung dieses Planes – von unkontrollierter Leidenschaft kein Wort. Als Elvire ohnmächtig niederfällt, nachdem sie von seiner Verkleidung getäuscht wurde, versinkt Nicolo, ihr Stiefsohn, kurz »in ihre Reize«, aber sofort handelt er weiter, da – worauf der Erzähler eigens hinweist – »keine Zeit zu verlieren war« (S. 245). Der umständliche Bericht entlarvt die Handlung des »höllischen Bösewichts« (S. 246), die seiner erotischen Absicht entsprungen ist. Kleist lässt seinen Erzähler *deshalb* die vielen Details berichten, auf die der Findling zu achten hat. Nicolo reißt das Tuch vom Bild, kontrolliert die Tür und ist sich sicher, dass die Pflegemutter keinen Widerstand leisten würde. Kleists Erzähler analysiert die Rationalität, die die böse Tat begleitet. Die böse Handlung wurde in Gang gesetzt, weil der Findling eine böse Veranlagung hat, die zum Misstrauen der Pflegeltern führt. Der Vater fürchtet nichts als seine »Bigotterie«, die den Findling in Kontakt mit dem Karmeliterkloster bringt, die Mutter wittert in ihm einen sexuellen Trieb, der sich schlimmstenfalls auch auf sie richten könnte (S. 232). Beider Befürchtungen treten ein. Die Laster korrelieren: Die religiöse Maskierung wird eingesetzt, um sexuellen Begierden nachgehen zu können. Scheinheiligkeit wird zum Laster, wenn sie eigentliche Absichten kaschiert. Der Versuch, Nicolo zu rehabilitieren und auf die strukturellen Probleme der Familie, die ihn aufnimmt, hinzuweisen,[86] verkennt Mittel und Zweck der Darstellung. Natürlich sind alle Figuren Stellvertreter für andere und damit ist ihre Identität unsicher. Kleist will zeigen, dass das Verbrechen daraus entsteht, dass Nicolo nicht

»mein ganzes Vermögen und alle Kräfte meines Geistes sind zu Ausführung dieses Vorhabens bestimmt« (Sophie von La Roche, Geschichte des Fräuleins von Sternheim [1771], hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino, Stuttgart 2006 [Reclam UB, 7934], S. 137).

[85] Hieraus erklären sich auch die unwahrscheinlichen Zufälle in der Erzählung: Sie sind zu verstehen aus der Übernahme eines traditionellen Erzählmusters, das Lugowski bezeichnet hat als ›Motivation von Hinten‹, vgl. Hans-Jürgen Schings, Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists, in: Marie Haller-Nebermann und Dieter Rehwinkel (Hrsg.), Kleist – ein moderner Aufklärer, Göttingen 2005 (Genshagener Gespräche, VIII), S. 41-59, hier: S. 51.

[86] Jürgen Schröder, Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo, in: Kleist-Jahrbuch 1985, S. 109-127.

bereit ist, zu erkennen, was wahr ist. Ein großer Aufwand[87] des Erzählers besteht darin, eine Scheinerkenntnis zu bewerkstelligen, damit sich das Laster, durch selbsttrügerische Wahrheit anscheinend legitimiert, wieder Raum schaffen und als Handlung Schaden anrichten kann.

Der Streit zwischen den Anhängern Nicolos und denen Piachis hat einen gemeinsamen Ursprung: Beide Male wird die moralische Verantwortung des Individuums allzu stark in den Vordergrund gestellt. Der *moral sense* ist für die Aufklärer angeboren, und eine solche Geschichte kann eigentlich nicht in einer aufgeklärten Welt stattfinden. Kleists Leugnung des *moral sense* führt *Piachi* und *Nicolo* auf dieselbe Stufe, weshalb sie nicht böse sind im zweiten Sinne Kants – »d.h. durch ein subjektives, vernunftgeleitetes, ›spontanes‹ Wollen«.[88] Sie besitzen kein Vermögen, Verantwortung zu entwickeln, sondern handeln auf Grundlage ›sinnlicher Triebkräfte‹. Wenn schließlich strukturelle Konflikte im Gefühlshaushalt der Figuren zu deren Zusammenbruch führen, so verweist dies auf die traditionelle Affektpoetik. Kleist erzählt die Genese der schlechten Tat als ein den gesamten Raum der Erzählung einnehmendes Zusammenspiel von Zufall, Trieb, Umstandsfolgen und falschen Hoffnungen. Eine derart ins Detail gehende Herleitung der moralisch bösen Tat ist aber auch Ausdruck eines ethischen Interesses.

7. *Der Zweikampf* setzt die moralisch schlechte Tat, einen Mord, wieder an den Beginn. Dieser steht jedoch in keiner Weise im Zentrum der Erzählung, weder die Bestrafung des Täters, noch die Genese der Tat und auch nicht ihre Aufdeckung interessieren Kleist wirklich, sondern eine ihrer Folgen: die richtige Beschuldigung einer Unschuldigen. Niemand trägt hier wirklich Schuld. Der sittenlose Jakob von Rotbart – die »Sittenlosigkeit seines Lebenswandels« (S. 280) vermittelt der Erzähler – lügt nicht, wenn er vor dem Gericht behauptet, mit Littegarde die Nacht verbracht zu haben, weil er darüber von der Zofe getäuscht worden war. Er sagt die Wahrheit, die er glaubt. Dass diese falsch ist, führt dazu, dass eine Unschuldige beinahe hingerichtet wird.

[87] Dazu gehört auch die komplizierte Entwicklung der erotischen Disposition der Pflegemutter (Absatz 1-10).

[88] Oesterle (Anm. 2), S. 177, liest den *Findling* in seinem ideengeschichtlichen Beitrag vor dem Hintergrund von Kants Verständnis des ›radikal Bösen‹: Über das radikal Böse in der menschlichen Natur, zuerst in: Berlinische Monatsschrift 1, 1792, S. 323-384, später in: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Keinesfalls sieht Oesterle die Figuren im Sinne des ›absolut Bösen‹, was meint, dass man das Böse um seiner selbst willen tue, vgl. hierzu im Überblick: Heiner F. Klemme, Immanuel Kant, Frankfurt/M. u. New York 2004, S. 106-120.

Die Rückführung der Erzählung *Der Zweikampf* auf die ›Anekdote‹, eine »zwischen Faktizität und Fiktion angesiedelten Form«,[89] offenbart einen Wesenszug von Kleists ›narrativer Mimesis‹,[90] die nach dem ›Effekt des Realen‹ strebt.[91] Paradoxerweise ist diese Mimesis nicht in die gewohnten ambivalenten Bahnen gebettet, sondern gehorcht eindeutig einem moralischen Prinzip: dem des inneren Gefühls, das sich gegen die Evidenz der außenweltlichen Kausalität behauptet (Lugowski). Kleist gelingt die sinnvolle Einheit nur, indem er sich nicht allein auf die moralische Integrität der Figuren verlässt, sondern Gott als richtende Figur einsetzt. Die Frage: »In welcher Weise ›Gott‹, der das erzählte Geschehen regiert, und der Erzähler, der die Geschichte berichtet und verantwortet, aufeinander bezogen erscheinen?«,[92] erlaubt die hier sinnfällige Antwort, dass Kleist, wenn er in seinen Erzählungen moralische Aussagen tätigt, diese über eine transzendente Figur absichert, obgleich dieser Prozess am Ende der (durch eine ›zersplitterte Erzählinstanz‹ vermittelten)[93] Erzählung in einem Bedingungssatz relativiert wird: »wenn es Gottes Wille ist« (S. 287).

Im Unterschied zu den anderen Erzählungen spielt diese im Mittelalter. Nur dieses Zeitalter bot Kleist Gewähr dafür, das Geschehen moralisch sinnfällig zu gestalten. Der Archaismus ist aber nicht wie bei den Romantikern als positive Bezugnahme, als ›Wahlverwandtschaft‹ oder als historische Metapher zur Selbstverständigung zu deuten, sondern als formale Maske. Innerhalb der anderen Erzählungen, in denen die theologische Deutungshoheit – als einziger Garant für Eindeutigkeit – aus der Distanz relativiert erscheint, nimmt daher *Der Zweikampf* eine Sonderstellung ein. Kleists »Widerbelebung [!] nicht nur einzelner verloren gegangener Ausdrücke und Formen, sondern zugleich des ganzen veralteten Satzgefüges

[89] Gerhard Neumann, »Der Zweikampf«. Kleists ›einrückendes‹ Erzählen, in: Kleists Erzählungen (Anm. 2), S. 216-246, hier: S. 228.

[90] Vgl. in diesem Zusammenhang auch Neumanns Beitrag: Die Verlobung in St. Domingo. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists, in: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen (Anm. 2), S. 93-117.

[91] Neumann (Anm. 89), S. 229, die These von Joel Fineman, The History of the Anecdote. Fiction and Fiction, in: H. Aram Veeser (Hrsg.), The New Historicism, New York und London 1989, S. 49-76, paraphrasierend, erinnert, »daß nämlich die Anekdote durch ihre spezifische mimetische Struktur den Eindruck von Kontingenz als Ereignis des Realen hervorbringt«.

[92] Neumann (Anm. 89), S. 226.

[93] Neumann unterscheidet auktoriale, implizite und komplizite, d.h. einrückende Sequenzen (ebd., S. 241f.), was Kleist die Möglichkeit gebe, die »Realitätsaporie […] zu simulieren und zugleich als Erzählmuster zu inszenieren, und zwar in einem Text, der selbst seine eigene Undenkbarkeit ›in sich einrückt‹« (ebd., S. 242).

und Tones«[94] unterstützt hier eben gerade nicht die ›ästhetischen, wissenschaftlichen und politischen‹ Bestrebungen, ist also nicht affirmativ, sondern nur als Form interessant, als eine »Narrenkappe« (Petrich), mit der das ethische Vermögen noch eindeutige moralische Urteilsbildungen narrativ bewältigen kann. Reformation, jede andere Vergangenheit und die Gegenwart sind ihm dafür untauglich.

8. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* inszeniert keine moralisch zwiespältigen Handlungen, Charaktere oder Ereignisse mehr, sondern erhebt zum Gegenstand die transzendente Instanz selbst, vor der Handlungen und Charaktere moralisch zu bewerten sind.

Wie in *Michael Kohlhaas*, der ersten Erzählung innerhalb der Sammlung, ist auch diese letzte in die Reformationszeit verlegt. Imitiert Kleist dort den Chronistenstil, nutzt er nun die Form der Legende, um den Erzähler zu maskieren und seine Vermittlerrolle so unsichtbar wie möglich zu belassen. Denn Legenden von den Taten der Heiligen vermitteln nicht, sondern bezeugen Glaubenswahrheiten, an deren Gehalt nicht gerüttelt wird. Die Tat allerdings wird nicht explizit geschildert, sondern vom Erzähler suggeriert: Die Heilige Cäcilie, Patronin der Kirchen- und Orgelmusik, schützt ein nach ihr benanntes Kloster vor dem Angriff der Bilderstürmer. Die Brüder kommen von ihrem Ansinnen ab, die Bilder zu zerstören, und werden allein durch »die Gewalt der Töne« (S. 300) wahnsinnig. Die Dichtkunst beglaubigt die Macht der Kunst, indem sie den Vorgang sprachlich vermittelt. Die intermediale Allianz im Dienste der Religion wird allerdings bei genauem Hinsehen brüchig. Kleist setzt einen Erzähler ein, dessen suggestive Darstellung der Vorgänge die Tat der Heiligen Cäcilie nur in der Einbildungskraft des Lesers evoziert. Das künstliche, auf Harmonie- und Kompositionslehre basierende ›Vielstimmigkeitskonzept‹, so Christine Lubkoll, begründet Kleists poetologisches Modell als Entgegnung auf das romantische Natürlichkeitspostulat des musikalischen Ausdrucks, das im Konzept der ›absoluten‹ Musik gipfelt. Daraus ergibt sich auch die Stellung des Erzählers. Die »Ohnmacht des Erzählers angesichts der Nicht-Auffindbarkeit der Wahrheit«[95] werde durch ein »musikalisches Artikulationsmodell kompensiert«, das in Form eines Nebeneinanders verschiedener Stimmen funktioniert. Der Erzähler fungiere dabei als ›Generalbass‹ im

[94] Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck, Leipzig 1878, S. 43.

[95] Christine Lubkoll, Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (Anm. 72), S. 337-364, hier: S. 393.

allgemeinen heutigen Verständnis: »*einer* Stimme, die den *vielen* als Begleitung unterlegt ist.«[96]

Kleist hat gewiss nicht beabsichtigt, mit seiner Dichtung eine katholische Legende zu schaffen. Dazu hätte es nicht nur der ausdrücklichen Nennung des Wunders bedurft, sondern auch einer Autorität, die den Vorgang beglaubigt. Poetologisch betrachtet, thematisiert Kleists Pseudo-Legende von der ›Heiligen Cäcilie‹ die Umbruchsituation, in der sich seine eigene Erzählkunst befindet: In der Erzählung werden jene mit dem Wahnsinn bestraft, die glauben, dass die Kunst gleichgültig gegenüber Gott sei. Am Beispiel der Bildkunst wollen sie das katholische Prinzip der religiösen Kunst zunichte machen. Eine Kunst, die nicht mehr bezogen auf Gott und damit in keinem transzendenten Prinzip begründet ist, spielt keine Rolle für den Konstitutionsprozess moralischer Ordnungen, gewinnt dafür aber an ethischer Bedeutung.

Das Gedankenexperiment zur abschließenden Erzählung führt zu der eingangs gestellten Frage nach der literaturgeschichtlichen Bedingtheit von Kleists Novellistik zurück. Wenn Kant mit der *Kritik der Urteilskraft* Kunst von allen moralischen Zwecken befreit sehen wollte, so kann man die Möglichkeit einer solchen Behauptung auch als einen strukturellen Effekt im diskursiven Gefüge auffassen: Erst als die Dichtung nicht mehr *per se* von einem anderen Diskurs dominiert wurde, konnte auch ihre Freiheit gegenüber der Lebenswelt behauptet werden. Bis dahin war erzählende, wirklichkeitsnahe Literatur mehr oder weniger stark gezwungen gewesen, sich entweder bestätigend oder kritisierend einer bestimmten Moral gegenüber zu verhalten, die Werte einer historisch bedingten Moralität dem Leser exemplarisch – an *exempla* – zu lehren und dabei gleichzeitig seine moralische (als die religiöse) Verfassung zu konditionieren. ›Moralische Erzählungen‹ hatten ihren historischen Ort dort gehabt, wo Dichtung einer religiös-moralischen Rechtfertigung bedurft hatte. Das Moralische war die sicherste Rechtfertigung der Poesie gewesen, als der religiöse Diskurs alle ihn nicht stützenden literarisch-künstlerischen Erzeugnisse bedroht hatte (weil er sich selbst von ihnen bedroht gesehen hatte). Dagegen wurde die moralische Poesie vom Standpunkt der Autonomieästhetik gesehen ihrer primären Bedingung entledigt: die Notwendigkeit, eine historisch konkrete Moralität zu stützen. Kleist erkannte dies und transformierte die traditionelle moralische Novellistik in einen Bereich jenseits konkreter moralischer Formbildungen. Aus dieser Abwendung von den konkreten Formen der Moralität hin zu ihrer ethischen Möglichkeits-

[96] Ebd., S. 364.

bedingung erklärt sich der sprachliche Einsatz von Paradoxa, relativistischen Perspektivwechseln und Wendungen, die das Scheinhafte einer Handlungsmotivation zum Ausdruck bringen wie jene als-ob-Wendungen. Wenn Kleist in der neu gewonnenen ethischen Sphäre moralisch unentscheidbare Gegenstände inszenieren konnte, war zuvor ein literaturgeschichtlicher Zustand erreicht worden, von dem an sich die Literatur nur noch gegen eine punktuell vorgehende Zensur, aber nicht mehr gegen einen ganzen Bereich des gesellschaftlichen Lebens, die Religion, behaupten musste. Die Stärkung des Ethischen durch Schwächung des Moralischen in Kleists *Erzählungen* erklärt sich also nicht allein aus dem Verlust eines transzendenten Prinzips als der »Aufgabe des Glaubens an die durchgehende Verstehbarkeit des Ordnungsgefüges der Welt«,[97] sondern auch aus der moralischen Funktionslosigkeit, in welche die Literatur, befreit von der Religion, geraten war.

[97] Vgl. Hans-Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968 (Philologische Studien und Quellen, 41), S. 55.

CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER

»DIE DISTANZ BEWOHNEN«

Zur Ethik der Scham bei Adalbert Stifter

STIFTERS »INFERIORITÄT«

W. G. Sebald widmet Adalbert Stifter, dem Realisten des 19. Jahrhunderts, zwei Essays. Beide sind in dem Band *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* aufgenommen, einer Sammlung von Autorenporträts, die sich, wie der Gegenwartsautor in seinem Vorwort bekundet, dem »Unglück des schreibenden Subjekts« zuwenden.[1] Sebald findet bei Stifter, Schnitzler, Hofmannsthal, Kafka, Canetti, Bernhard, Handke, Herbeck und Roth jene »schwermütige Disposition«, die als ein »Grundzug der österreichischen Literatur« gelte. Von dieser Disposition sind Sebalds Texte selbst konsequent gekennzeichnet. Melancholie ist die Haltung, in der, wie Michael Niehaus kürzlich gezeigt hat, die »Haltlosigkeit« des Sebaldschen Ich-Erzählers, aber auch seiner Figuren, zum Ausdruck gelangt: »Stets handelt es sich um ein auf die bedrängende oder entschwundene Vergangenheit bezogenes Sprechen«, um eine Position des Sprechens, die sich am »verstreuten Scherbenhaufen« der Vergangenheit ausrichtet und ihre Motivation von außen erhält: Das sprechende Ich ist bei Sebald »beständig auf Reisen« und wird »nur im Bezug auf das erfasst, was [ihm] widerfährt und das Gleichgewicht raubt.«[2] Die haltlose Position der Melancholie ist aber, so definiert es Sebald, »das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks« und damit eine »Form des Widerstands.«[3] Melancholie markiert nicht einfach eine »psychische Disposition«,[4] sondern kennzeichnet eine spezifische Sicht des Subjekts

[1] W. G. Sebald, Vorwort, in: ders., Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke, Frankfurt/M. 1994, S. 9-13, hier: S. 11.

[2] Michael Niehaus, Geschichten und Geschichte, in: Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt, hrsg. v. Ulrich von Bülow, Heike Gfrereis u. Ellen Strittmatter 2008, S. 100-113, hier: S. 104f.

[3] Sebald, Vorwort (Anm. 1), S. 12.

[4] Niehaus, Geschichten und Geschichte (Anm. 2), S. 105.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-011 | CC BY-NC-ND 4.0

auf die Welt, sie ist jene »Empfindungsweise«,[5] welche die sich immer wieder bestätigende »Trostlosigkeit« angesichts der Trümmer der Geschichte mit der Erkenntnis kurzzuschließen vermag, dass das Unglück in seiner Beschreibung überwunden werden kann.[6]

Sebald nimmt nun Stifters schwermütige Disposition in den beiden Essays *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter* und *Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke* mit einem deutlich »pathographischen« Interesse in den Blick. Im Zusammenhang dieses Beitrags interessiert vor allem der erste Essay, in dem als Ursache für Stifters Unglückseligkeit seine »inferiore Selbsteinschätzung«, seine »Beklemmung« in gesellschaftlich anerkannten Kreisen, seine soziale Scham betrachtet wird. Aus dieser sozialen Scham, aus dem »peinlichen […] Gefühl der Inadäquatheit« resultiere, so Sebald, Stifters Rückzug ins innere Exil, aber auch, und hier greift das Argument der Pathologie, der zwanghafte »Entzug oder die Entfernung einer geliebten Person oder eines geliebten Objekts«.[7] Sebald ermittelt die Ursachen der zölibatären Sehnsucht Stifters in verschiedenen Etappen: Der Weg führt von Stifters jungfräulich konnotierten Naturdarstellungen zu seinem fetischistischen Umgang mit Dingen bis hin zu der intrikaten Verbindung von Stifters Hauslehrerexistenz und einer daraus resultierenden libidinösen Bindung an Kinder als verbotene Liebesobjekte.

Sebalds Ansätze zu einer »pathographischen Darstellung«[8] gehen von einem im Lebens Stifters tief verankerten sozialen Minderwertigkeitskomplex aus, vom Bewusstsein einer Inferiorität, die als Motor einer Unglückseligkeit wirkt, welche Stifter in seinen Texten ausschreibt und die sowohl in semantischer wie in poetisch-stilistischer Perspektive an die Oberfläche drängt. Die *nature morte* als Stifters Abbildungstechnik, welche die Dinge erstarren lässt, um deren Gleichgewicht zu garantieren, die in seinen Texten eingebrachte »radikal[e] und windstill[e] Räumlichkeit« (VS, S. 22), das Ausschreiben des erotischen Phantasieverbots in der Beschreibung weiblicher Schönheit und Reinheit: Alle diese Komponenten von Stifters Schreiben scheinen auf eine kompensatorische Funktion der Dichtkunst zum Zweck der Unterdrückung und Bewältigung existenzieller Schamgefühle hinzudeuten.

[5] Ebd.

[6] Sebald, Vorwort (Anm. 1), S. 12.

[7] W. G. Sebald, Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter, in: ders., Die Beschreibung des Unglücks (Anm. 1), S. 15-37, hier: S. 21. Fortan mit »VS« im Text abgekürzt.

[8] Sebald spricht von der »längst überfälligen pathographischen Darstellung Stifters«. Ders., Vorwort (Anm. 1), S. 21.

Der vorliegende Beitrag möchte diese Lesart erweitern, indem er Scham nicht auf ihre Funktion als Geste der Peinlichkeit beschränkt, sondern Scham als eine Figur der Unzugänglichkeit, aber auch der Zurücknahme versteht, in der sich Widerstand artikuliert. Ich gehe von der Prämisse aus, dass Scham, insofern sie bei Stifter zum Modus des Sprechens und Schreibens wird, die Funktion einer kritischen Intervention übernehmen kann. Eine von hier aus gedachte ethische Dimension[9] von Scham überschreitet die moralischen Implikationen, mit denen sich das Thema der Scham in der Kulturgeschichte des Abendlandes verbindet. In Anlehnung an Überlegungen des italienischen Philosphen Pier Aldo Rovatti kann Scham als eine Form der Distanznahme gegenüber der Vermessung von Sinn aufgefasst werden. Der Nachweis, dass Scham bei Stifter eine poetologische wie sprachreflexive Funktion zukommt, soll am Beispiel von Adalbert Stifters Erzählung *Kalkstein* aus der Erzählsammlung *Bunte Steine* geführt werden.

SCHULD UND SCHAM, SCHAM ALS SCHLEIER

In der Kulturgeschichte des Abendlandes ist die Scham mit der Kategorie der Schuld eng verknüpft.[10] Die biblische Schöpfungsgeschichte erzählt von der Verschuldung Adam und Evas durch das Essen vom Baum der Erkenntnis und von der daraus resultierenden Scham: »Da wurden ihrer beiden Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, dass sie nackt waren; und flochten Feigenblätter zusammen, und machten sich Schürze.«[11] Till Bastian und Micha Hilgers werfen in einer psychoanalytischen Deutung der Genesis einen neuen Blick auf das Schuld/Scham-Verhältnis, indem sie Scham nicht als notwendige Folge von schuldhaftem Verhalten lesen, sondern als Motor eines Schuldig-Werdens. Weil Kains Opfergaben vor Gott keine Beachtung gefunden haben, werde dieser von einem Schamgefühl heimgesucht – als Ausdruck der Zurückweisung und Ablehnung. Aus die-

[9] In eine andere Richtung weist der Versuch Ulrich Kinzels, Spuren der Ethik bei Humboldt, Goethe, Stifter und Raabe aufzudecken. Am Leitfaden einer Ethik der Selbstsorge von Michel Foucault rekonstruiert er im Werk der genannten Autoren Formen des Individualismus. Ulrich Kinzel, Ethische Projekte. Literatur und Selbstgestaltung im Kontext des Regierungsdenkens. Humboldt, Goethe, Stifter, Raabe, Frankfurt/M. 2000.

[10] Artikel »Scham«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 8, Basel 1992, S. 1208-1216.

[11] 1. Buch Mose 2.3, in: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der dtsch. Übers. D. Martin Luthers, Stuttgart o.J. (Taschenausgabe Privilegierte Württembergische Bibelanstalt), S. 11.

ser Ohnmachtserfahrung erwachse die Bereitschaft, den Bruder Abel zu töten: Auf Scham folgt Schuld.[12] Der antike Mythos von Aktaion wiederum erzählt von einer ungewollten Grenzüberschreitung des Jünglings Aktaion, der auf einer Jagd die Göttin Diana beim Baden ertappt.[13] Diana wird von Scham ereilt:

> Mit den eigenen Leibern sie [Diana] deckend drängen sie [die Nymphen] rings sich eng um Dianen. Doch höheren Wuchses ragt über alle hinaus um Haupteslänge die Göttin. Purpurglut, wie Wolken sie eigen, die von der Sonne Widerschein überstrahlt, wie sie eigen der Röte des Morgens, färbte Dianas Gesicht, da sie ohne Gewand sich erschaut sah.[14]

Aus Strafe verwandelt Diana Aktaion in einen Hirschen, der von seinen eigenen Hunden in Stücke gerissen wird. Die angeführten Beispiele verdeutlichen, dass die Scham sowohl im theologischen wie im heidnischen Kontext als Folge einer Verschuldung, einer Art Versagung ausgelegt wird – im Fall des Aktaion handelt es sich freilich um ein unschuldiges Schuldig-Werden (Aktaion gerät zufällig in die Nähe der Grotte Dianas), und es ereilt nicht ihn selbst, sondern die beim Baden ertappte unbekleidete Diana Scham. Aber auch hier ist Scham der »Index einer unerwünschten Enthüllung«, und »diese Enthüllung« geht »unmittelbar mit einer nicht weniger unerwünschten Verhüllung« einher, nämlich mit dem »Erröten« oder einer anderen »unmotivierten Geste«.[15] In einem kleinen Fragment mit dem Titel *Über die Scham* betont Walter Benjamin die Verhüllungs- und Verbergungsfunktion des Errötens, das die Scham begleitet. Die Röte der Scham künde nichts Innerliches an, sondern lege sich wie ein Schleier über das Antlitz des Beschämten, um ihn der Schande und den Schändern zu entziehen. Benjamin sieht in dieser Schutzfunktion die

[12] Till Bastian, Micha Hilgers, Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis, in: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 44, 1990, Juli, S. 1100-1111.

[13] Vgl. dazu den Katalog zur jüngst gezeigten Ausstellung: Diana und Actaeon – Der verbotene Blick auf die Nacktheit, Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf 2008/2009, hrsg. v. Beat Wismer u. Sandra Badelt.

[14] Ovid, Metamorphosen, in dtsch. Hexameter übertr. u. mit dem Text hrsg. v. Erich Rösch, 8. Aufl., München 1979, S. 97, 101.

[15] Peter Fenves, Die Scham der Schönheit: Einige Bemerkungen zu Stifter, in: Thomas Schestag (Hrsg.), »geteilte Aufmerksamkeit«. Zur Frage des Lesens, Frankfurt/M. 1997, S. 91-111.

»wunderbare Macht« der Scham[16] und verweist damit auf die doppelte Funktion der Scham: Sie entblößt und verstellt zu gleicher Zeit.

> Denn in jener dunklen Röte, mit der die Scham ihn [den Beschämten] übergießt, entzieht sie ihn wie unter einem Schleier den Blicken der Menschen. Wer sich schämt der sieht nichts, allein auch er wird nicht gesehen.[17]

Wenn Scham einem Schleier gleicht, so widersteht sie durch das Paradox der verhüllenden Enthüllung der eindeutigen Zuordnung. Diese paradoxe Seite der Scham, Schleier zu sein und zugleich den Schleier zu zerreißen, verleiht ihr eine Zweideutigkeit, die über das Gewahr werden der Nacktheit, der Blöße des menschlichen Körpers hinausreicht; sie reicht bis zur Einsicht in eine »unaufhebbare Zerrissenheit des Bewußtseins«, die selbst Sprache opak werden lässt:

> Gott stellt Adam und Eva *zur Rede*: nämlich *in Frage*: die Frage ist derjenige Sprachmechanismus, der den Befragten sich zu identifizieren zwingt, d.h. sich zu enthüllen, womöglich in dem, dessen man sich schämt. In ihren Antworten erweisen Adam und Eva, daß sie schon jetzt jenseits der paradiesischen Namenssprache stehen, in der Wort und Wesen sich im Namen begegnen: sie verhüllen nicht nur Teile des Körpers [...]; sondern sie benutzen die Sprache als Verhüllung. In dieser Weise von der Scham imprägniert, wird niemals mehr ein Hörer sicher sein können, daß das Gesagte auch meint, was es sagt. [...] Die Scham wird in dieser bald dreitausend Jahre alten Erzählung als etwas so Fundamentales angesehen, daß von ihr der Zwiespalt ausgeht, wonach alles, was erscheint, ein Verhüllen dessen sein kann, was sich zurückzieht und versteckt.[18]

Die von Hartmut Böhme akzentuierte anthropologische Dimension des Schambegriffs, dessen Involviert-Sein in die Dynamiken menschlicher Selbstentäußerung im Sprechen, eröffnet einen kulturellen und philosophischen Deutungshorizont, in den sich auch der italienische Philosoph Pier Aldo Rovatti mit seinen Überlegungen zu einer Ethik der Distanz stellt. Scham im Sinn von *pudor* vermag auf dem Feld der Sprache eine Di-

[16] Walter Benjamin, Über die Scham, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 6, Frankfurt/M. 1985, S. 69-71, hier: S. 69f.

[17] Ebd., S. 70.

[18] Hartmut Böhme, Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers »Selbstbildnis als Akt«), in: Paragrana 6, 1997, H.1, S. 218-247. Zit. nach der pdf-Version unter http://www2.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/enthuellen.html.

stanz einzubringen, die der Vermessung von Sinn widersteht und Spielräume des Denkens schafft. Diese konstruktive Wendung der Scham als Signatur der Differenz soll für eine Lektüre von Adalbert Stifters Erzählung *Kalkstein* fruchtbar gemacht werden.

»WEGWASCHEN«
ADALBERT STIFTERS ERZÄHLUNG *KALKSTEIN*

Ein Landvermesser erzählt in Adalbert Stifters Erzählung *Kalkstein* von seiner Wiederbegegnung mit einem Pfarrer, der sich in das Gebirge des österreichischen Steinkars zurückgezogen hat.[19] Der Geistliche war dem Landvermesser einst anlässlich eines Festmahls durch seine Stummheit und seine asketische Zurückhaltung, andererseits durch ein eigentümliches Detail aufgefallen:

> Bei den Ärmeln gingen, wie er so saß, manchmal ein ganz klein wenig eine Art Handkrausen hervor, die er immer bemüht war wieder heimlich zurück zu schieben. Vielleicht waren sie in einem Zustande, dass er sich ihrer ein wenig hätte schämen müssen. (K, S. 65)

Der Landvermesser versucht sich diese Eigenart des Landgeistlichen zu erklären, und die Leser werden durch das andeutungsreiche «vielleicht« auf die Fährte einer Deutung gelockt, die im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder eingelöst zu werden scheint und sich doch nicht ganz auflöst. Zunächst lässt uns der Landvermesser wissen, dass gerade die »Reinlichkeit« des Pfarrers seine »Armuth noch peinlicher« hervorgehoben habe. (K, S. 70) Dieser Eindruck erfährt dann aber eine Einschränkung durch den Zusatz, dass der Landgeistliche »sich seiner Handkrausen keineswegs zu schämen habe, sondern daß er, wie mich auch andere Einblike in seine Kleidung belehrten, die feinste und schönste Wäsche trug, welche ich jemals auf Erden gesehen hatte.« (K, S. 72)

> Diese Wäsche war auch immer in der untadelhaftesten Weiße und Reinheit, wie man es nach dem Zustande seiner Kleider nie vermuthet hätte. Er mußte also auf die Besorgung dieses Theiles die größte Sorgfalt ver-

[19] Adalbert Stifter, Kalkstein (Buchfassung), in: ders., Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Bd. 2,2, Stuttgart u.a. 1982, S. 61-132. In der Folge wird diese Ausgabe mit der Sigle »K« und Seitenzahl zitiert. Die Erzählung erschien in der Journalfassung 1847 unter dem Titel *Der arme Wohltäter* und wurde 1852 in Stifters Erzählsammlung *Bunte Steine* aufgenommen.

> wenden. Da er nie davon sprach, schwieg ich auch darüber, wie sich wohl von selber versteht. (K, S. 72)

Der Zusammenhang von Scham und Reinheitsdrang verschlüsselt sich im Schweigen. Eine mögliche Entschlüsselung dieses Zusammenhangs scheint ein Ereignis der Vergangenheit zu liefern, das erst gegen Ende der Erzählung, und dort in einer ihr eingefügten Binnenhandlung, berichtet wird. Es handelt sich um eine Art ›Urszene‹ der Scham nach dem Modell des biblischen Sündenfalls, das der Pfarrer in den Jahren seines Erwachsenwerdens erlebt und seine fetischistische Bindung an reine, weiße Wäsche begründet. Der Landgeistliche erzählt von seiner Begegnung mit der Tochter einer verwitweten Nachbarin, in deren Garten »immer sehr schöne weiße Tücher und andere Wäsche auf langen Schnüren aufgehängt« waren. (K, S. 112) Es kommt zu einer vorsichtigen Kontaktaufnahme, die durch die Gabe eines rotwangigen Pfirsichs gestiftet wird, den das Mädchen nach mehreren Anläufen unter der Aufforderung des Jungen: »Nimm ihn« (K, S. 114) in Empfang nimmt. In der Szene im Garten steht nicht mehr und nicht weniger auf dem Spiel als eine erotische Annäherung, die nicht aus einem bestimmten Grund, sondern ganz grundsätzlich unterbunden wird. An die Stelle der göttlichen Autorität, vor der sich Adam und Eva in der Bibel zu rechtfertigen haben, tritt bei Stifter die Mutter des Mädchens mit den Worten: »Johanna, schäme dich«.

> Wir schämten uns wirklich, und liefen auseinander. Mir brannten die Wangen vor Scham, und ich wäre erschroken, wenn mir jemand im Garten begegnet wäre. (K, S. 115)

Die erzählte Szene ruft die Szenerie des biblischen Sündenfalls auf, ist aber nicht mehr auf eine göttliche Autorität hingeordnet. Es ist hier die Mutter des Mädchens als Zeugin und als Instanz eines sozialen, familiären Regulierungsmechanismus, die das Verbot ausspricht und damit an eine Verbindung von Sexualität und Schuld erinnert, deren Gültigkeit vorausgesetzt, aber im Text nicht weiter motiviert wird. Die Gefahr der Grenzüberschreitung erhält dadurch eine nachgerade expansive Ausrichtung, was sich an der Rigidität der asketischen Lebensführung des Pfarrers im Kar ablesen lässt. Seine ihm selbst auferlegte Strenge liest sich als apotropäische Geste zur Abwehr weiterer (weltlicher) Versuchungen.[20] Der junge Mann entschließt sich nach dem Vorfall im Garten, der zur endgültigen Trennung

[20] Die Verstrickung von Schuld und Sexualität setzt sich in automatisierten Alltagspraktiken fort. Es heißt außerhalb der berichteten Kindheitserzählung: »›Ich muß Ihnen noch meine dritte Stube zeigen‹, sagte er, ›hier habe ich ein Gemach, in welchem ich mich auskleide, und ankleide, daß mich niemand sieht‹« (K, S. 87). Oder: »Der Pfarrer hielt sich immer sehr

vom erotischen Objekt führt und den Zwang nach dem Besitz von reiner Wäsche schürt, die Laufbahn eines Geistlichen einzuschlagen. Motiviert wird dieser Schritt von einem weiteren »furchtbaren« Ereignis, von der ökonomischen Katastrophe des Bruders und dessen Tod. Fortan macht sich der Landgeistliche die Entsagung zum Lebensprogramm. Doch die Scham überlebt: Trotz seiner unerbittlichen Sparmaßnahmen, mit denen er die ökonomische Katastrophe wieder gut machen zu wollen scheint, quält ihn der Besitz der reinen, weißen Wäsche, von der er sich nicht trennen kann. »Ich wußte nun«, so vermerkt der Landvermesser, »weßhalb er sich seiner herrlichen Wäsche schämte.« (K, S. 120) Scham breitet sich in Stifters Erzählung förmlich aus. Selbst nach dem Tod des Pfarrers bleibt an seiner Wäsche »ein Rest wegzuwaschen, ein Wegwaschen, das zu keinem Ende kommen kann, ein endliches, unsterbliches oder, genauer, gespenstisches Wegwaschen.«[21] Da Wäsche, wie es im Text heißt, immer wieder gereinigt werden kann (K, S. 115), ist die Häufigkeit ihrer Nennung nur folgerichtig. Stifter liefert in seiner Erzählung demnach immer wieder ein Motiv, an dem sich ein unendlicher Reinigungsprogress ankoppeln lässt, und es stellt sich die Frage nach der Motivation dieses Reinigungsphantasmas, wenn ein eindeutiger Schuldzusammenhang sowohl hinsichtlich der erotisch eingefärbten Szene im Garten wie auch im Hinblick auf den finanziellen Ruin der Familie nicht sichtbar wird.

In der Frage der Scham, so bemerkt Peter Fenves im Hinblick auf Stifter, bleibe von der Theologie notwendig eine Spur zurück, aber diese Spur könne »die des eroberten Gegners sein.«[22] Mit der These vom Sieg der Scham über ihre theologische Spur und dem Nachweis ihrer Bindung an eine Schönheit, »die keiner ästhetischen Erschließung der Wahrheit mehr entspricht«, welche theologisch verbürgt wäre,[23] liefert Fenves einen Ansatz zur Funktion der Scham in Stifters Werk, die über die Frage des Schuld/Scham-Zusammenhangs hinausweist. Dieser Ansatz ist umso stichhaltiger, als sich Gottes Pläne als undurchschaubar erweisen. Einige, so heißt es

stille, wenn das Mädchen in das Zimmer trat, er regte sich unter seiner Hülle nicht, und zog die Deke bis an sein Kinn empor« (K, S. 98).

[21] Fenves, Scham der Schönheit (Anm. 15), S. 106. Der fetischistische Umgang mit der reinen, weißen Wäsche setzt sich nach dem Tod des Pfarrers sogar noch in der Familie des Landvermessers fort: »Ich und meine Gattin besitzen die Sachen noch bis auf den heutigen Tag, und haben die Wäsche sehr selten gebraucht. Wir bewahren sie als ein Denkmal auf […]. Zuweilen läßt meine Gattin die Linnen durchwaschen, und glätten, dann ergötzt sie sich an der unbeschreiblichen Schönheit und Reinheit, und dann werden die zusammengelegten Stücke mit den alten ausgebleichten rotseidenen Bändchen, die noch vorhanden sind, umbunden, und wieder in den Schrein gelegt. – « (K, S. 124).

[22] Fenves, Die Scham der Schönheit (Anm. 15), S. 91.

[23] Ebd., S. 92.

in der Rahmenerzählung zu Beginn, sagten, »Gott habe die Menschen erschaffen, wie er sie erschaffen habe, man könne nicht wissen, wie er die Gaben vertheilt habe, und könne darüber nicht hadern, weil es ungewiß sei, was in der Zukunft in dieser Beziehung noch zum Vorscheine kommen könne.« (K, S. 63f.) Die tautologische Formulierung und die zum Ausdruck gebrachte Ungewissheit verweisen auf eine fundamentale Bruchstelle im vermeintlich göttlich verwalteten Kosmos, die sich auch in anderen Texten Stifters offenbart.[24] Und genau dort, wo es an endgültigen Erklärungsmustern für die Frage nach der Verantwortlichkeit bei der Lenkung menschlicher Geschicke fehlt, setzt die Geschichte vom Pfarrer im Kar ein, eine Geschichte, die am Fallbeispiel zu erläutern sich vornimmt, dass sich das Prinzip des Guten durchsetzen wird, wie gering und bescheiden die Mittel auch sein mögen.[25]

Das Verhältnis zur Schönheit aber, die im deutschen Idealismus als »Spur göttlicher Harmonie« galt, werde, so Fenves, von Stifter neu definiert: Als »Scham *vor* der Schönheit nach dem Scheitern der Wahrheitsstiftung durch Theologie.« Die Erscheinung des Schönen sei mit dem Wegfall der göttlichen Herkunft des Schönen der Scham wehrlos ausgesetzt.[26] Wie ein Schatten, symbolisiert durch die reine weiße Wäsche, lege sich Scham über eine Welt ontologischer Leere.[27]

Eine weitere, den Stellenwert der Sprache einbeziehende Perspektive erlangt man, wenn man die Indizien der Zurücknahme in Stifters Text beachtet: das allmähliche Verschwinden des Landgeistlichen,[28] das sich ausbreitende Schweigen, Bewegungen des Sich-Zurück-Ziehens, Signaturen der Verhüllung, die die Wirkkraft des »sanften Gesezes« nachbuchstabie-

[24] Man denke etwa an »Abdias« oder Stifters »Beschreibung der Sonnenfinsternis 1841«.

[25] Dieser Befund steht analog zu dem im Vorwort zu den *Bunten Steinen* beschriebenen »Sanften Gesez« Stifters. »Aber wie das Böse stets in sich selber zweklos ist, und im Weltplane keine Wirkung hat, das Gute aber Früchte trägt, wenn es auch mit mangelhaften Mitteln begonnen wird, so war es auch hier: ›Gott bedurfte zur Krönung dieses Werkes des Pfarrers nicht.‹« (K, S. 131) Als Zitat ist diesem Vermerk die Distanznahme eingeschrieben.

[26] Fenves, Die Scham der Schönheit (Anm. 15), S. 94.

[27] Zur Semantik des Weißen bei Stifter vgl. Juliane Vogel, Mehlströme/Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Weiß, hrsg. v. Wolfgang Ullrich u. Juliane Vogel, Frankfurt/M. 2003, S. 167-192. Claudia Öhlschläger, Weiße Räume. Transgressionserfahrungen bei Adalbert Stifter, in: Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich 9/10, 2002/2003, S. 55-68.

[28] Der Schwarz/Weißkontrast, der sowohl die Beschreibung des Pfarrers wie auch die Karlandschaft kennzeichnet, wird allmählich von einem »grau« abgelöst bis hin zur »Hülle«, mit der sich der Landgeistliche vor weiblichen Blicken schützt, um schließlich nur noch als »der einzige dunkle Punkt in der graulich dämmernden […] Kalkflur« wahrnehmbar zu sein.

ren[29] und noch Stifters Sprachgebung affizieren. Scham spürt als Signatur dieser Distanzierungsbewegungen die Bruchstellen im Weltgefüge auf, um diese im gleichen Atemzug zu verbergen.

»DIE DISTANZ BEWOHNEN«

Pier Aldo Rovatti stellt in seiner 1994 entstandenen Studie *Abitare la distanza* (*Die Distanz bewohnen, 1999*)[30] im Zusammenhang einer neuen Verhältnisbestimmung von Sprache und Subjekt ein Konzept von Scham vor, das die Konnotation von Schuld in den Hintergrund stellt und den Begriff »pudor« für das Denken einer »Ethik« stark zu machen versucht. Rovatti führt die Scham unter dem lateinischen Begriff »pudor« ein: pudor meint einerseits »Scham«, andererseits die Bewegung des »Sich-Zurückziehens«, ohne dass dies mit Rückzug oder Zurückgezogenheit analog zu setzen wäre.

> Wir sprechen von einem *pudor*, der zugleich schamhaft und schamlos sein kann, der aber weder das eine noch das andere noch beides zugleich ist. Wir setzen ihn in Anführungszeichen, wir könnten ihn auch in Klammern aussprechen und schreiben, als würde dem Wort »*pudor*« eine Suspension, ja geradezu ein *pudor* entsprechen. (R, S. 27)[31]

Eine »Ethik« wird für Rovatti dort denkbar, wo die Spannung zwischen dem Identifikationswunsch des Subjekts und der Unmöglichkeit seiner Realisation in der Sprache ausgetragen wird. Rovatti geht in seiner Studie von der Annahme aus, dass die Identifikation zwischen Subjekt und Sprache Brechungen ausgesetzt ist, die als sprachinterne Bewegungen beobachtet werden können. Rovatti fragt von hier ausgehend danach, wie sich Schwere und Leichtigkeit in der Sprache miteinander verbinden können. Die Leichtigkeit könne sich in der Schwere dort entfalten, wo eine Distanz in das Denken und in die Sprache eingebracht werde. »Durch den Ge-

[29] Der Landvermesser möchte nicht nur das Land, sondern auch die »Sitten und Sittengeschichte« der dortigen Bevölkerung auslegen. Vgl. Fenves, Die Scham der Schönheit (Anm. 15), S. 102.

[30] Pier Aldo Rovatti, Die Distanz bewohnen. Für eine Ethik der Sprache, aus dem Ital. v. René Scheu, mit e. Einl. v. Giovanni Leghissa, Wien 1999. In der Folge wird die Ausgabe mit der Sigle »R« zitiert.

[31] Der Übersetzer gibt an, dass ›Suspension/suspendieren‹ die italienische Übersetzung der Husserlschen *epoché* sei, die Husserl je nach Kontext mit »Ausschaltung«, »Außerkraftsetzung« oder »Einklammerung« paraphrasiert: »Um die Bedeutungsvielfalt der italienischen *sospensione* zu wahren, die alle genannten Bedeutungen in einem Wort verdichtet«, wurde *sospensione* mit Suspension übersetzt. (R, S. 194)

brauch, den wir von der Sprache machen, einen Spielraum, einen bewohnbaren Ort bestimmen oder konstruieren.« (R, S. 27) Wie könnte der Gebrauch einer solchen Sprache aussehen? Rovatti macht den Vorschlag, eine Pause, eine Unterbrechung, ein Zögern in die Ordnung des Sprechens einzuführen. Linguistisches Zeichen einer solchen Störung ist die Klammer, die das Eingeklammerte ausschließt, ihm aber andererseits durch die Einklammerung einen besonderen Status innerhalb der Sprachordnung zuweist: Mit der Klammer versucht das Denken, »sich einen Raum im Wort zu öffnen: eine ›Distanz‹ in die Buchstäblichkeit einzuführen.« (R, S. 29) Ein anderes Beispiel für die sprachliche Distanznahme, die sich bei Rovatti im linguistischen Zeichen manifestiert, wären die Anführungszeichen, die Kursivsetzung oder gar die Metapher, in der sich das Bild vom Signifikat entfernt. Dieser Distanz entspricht der »pudor« als Geste der Zurückhaltung und des Zögerns, und in ihm verwirklicht sich etwas, das Rovatti – ebenfalls wieder in Anführungszeichen gesetzt und damit mit Distanz markiert – »Ethik« nennt. (R, S. 30) Diese »Ethik« entfaltet sich immer auf der Ebene der Sprache, sie wird gewissermaßen zu einer Sprachgeste, die aus einer Reihe von Spracheffekten hervorgeht und solche Effekte wiederum hervorbringen wird.[32] »Ethik« schließt bei Rovatti das Wissen um die Dezentriertheit des Menschen ein, ja, sie begründet sich geradezu von der Prämisse her, dass sich derjenige täuscht, der glaubt, über die Sprache herrschen, über sie verfügen zu können. Sprache wird bei Rovatti somit zum Modus der Distanzierung vom eigenen Selbst, und diese Distanzierung eröffne die Möglichkeit, die Einstellung zu wechseln. (R, S. 34) Paradoxerweise würde sich eine Ethik in der Sprache also gerade dort entfalten können, wo sich das Sprechen dem Sprecher entzieht, wo die Fremdheit der Sprache, eine Art Fremdsprache im eigenen Sprechen, Einzug hält. Eine Spielart dieser Distanzierung ist das Schweigen.[33] Was kann es heißen, das Schweigen in das Wort einzuführen, wo es doch spricht? Ein Kernbegriff, den Rovatti hier einführt, ist der des Zögerns: Ein Innehalten, ein Moment des Aufschubs, der es erlaubt, dem Mechanismus Aktion/Reaktion zu entkommen und der, wie ein Vorhang, der niederfällt, die Augen öffnet für die Widersprüchlichkeit, in der sich das sprechende/angesprochene Subjekt befindet: Denn das Subjekt wiege sich in der Illusion, in der Sprache aufgehoben zu sein, wo es doch immer außerhalb der Sprache bleiben müsse.

[32] Rovattis Theorie überschreitet den Horizont der Hermeneutik. Die Regeln des Sprechens vollziehen sich nicht vor einem Erwartungshorizont, in dem Frage und Antwort einander zugeordnet sind. Es bleibt ein Rest an Deutbarkeit von Welt übrig, der wie Rovatti mit Nietzsche sagt, »das ganze Gewicht der Sprache ausmacht« (R, S. 30f.).

[33] Pier Aldo Rovatti, L´esercizio del silencio, Cortina 1991.

> Die pathische Befindlichkeit des *pudor*, die Einführung des Schweigens in das Wort, eines Zögerns in die Aktion (damit es nicht unmittelbar eine Reaktion ist), ist die Möglichkeit, die wir haben, die Augen vor der Widersprüchlichkeit aufzureissen, in der wir uns befinden und die wir de facto sind. […] Die Klammer, die wir öffnen, ist weder eine Flucht noch eine Verdoppelung noch das Versprechen einer Erlösung […] nur unter der Bedingung, dass es uns gelingt, sie *in* der Sprache zu öffnen, die uns immer schon spricht, oder auch *in der Distanz*. (R, S. 194) [34]

Joseph Vogl hat in einem jüngst erschienenen Band, ohne jedoch auf Rovatti Bezug zu nehmen, das »Zaudern« als eine Geste des Zögerns in den Blick genommen. Das Zaudern erhält hier die Dimension einer Deaktivierung, einer Unterbrechung, einer Zäsur und Zurücknahme. Das Ereignis lasse sich als »Ereignisrückstand im Ereignis« verstehen, als »latenter, insistierender Vorbehalt in dem, was getan und erlitten wird, was sich manifestiert und tatsächlich passiert.«[35] Vogl legt überzeugend dar, dass das Zaudern seit dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert eine deutliche Wendung erfahren hat: Einerseits scheint die Zeit des »souveränen« Zauderns oder des Zauderns des »Souveräns« vorüber, da die Gesellschaft der Moderne einen »ebenso entfesselten wie funktionierenden Aktions- und Produktionszusammenhang« installiert habe. Andererseits scheint aber gerade daraus ein neuer Menschenschlag geboren, dessen spezifische Hemmungen nachgerade pathologischen Charakter annehmen können: »Die Lehr- und Handbücher der Pathologie haben sich […] auch mit einem Typus konfrontiert, der sich auf besondere Weise durch Zerrenkungen des Willens, durch Willensschwächen, Willensanomalien, Willensparadoxien auszeichnet.«[36]

Nicht nur in Texten Franz Kafkas, Robert Musils oder gar Hermann Melvilles, sondern auch in Texten des österreichischen Realisten Adalbert Stifter begegnen uns Figuren, die sich der Zweckrationalität ökonomischen Denkens entziehen und von eigentümlichen Automatismen und Zwängen heimgesucht werden. Die berühmte Formel »I would prefer not to« – »Ich möchte lieber nicht« – aus Hermann Melvilles Erzählung *Bartleby, the*

[34] Ich will hier nur andeuten, dass Rovattis Konzept eines »schwachen Denkens« *(il pensero debole)* mit seinem Verständnis eines Subjekts, das sich an der Grenze der Souveränität seines eigenen Sprechens bewegt, sowohl von Gregory Bateson (G. Bateson u. M. C. Bateson, Wo Engel zögern: unterwegs zu einer Epistemologie des Heiligen, Frankfurt/M. 1987) wie auch von Jacques Lacan inspiriert ist.

[35] Joseph Vogl, Über das Zaudern, Zürich, Berlin 2007, S. 39.

[36] Ebd., S. 57f.

Scrivener[37] ist kennzeichnend für dieses Symptom moderner Willenlosigkeit geworden. Die Formel des Schreibers Bartleby, der sich allen Aufträgen entzieht, ist nicht etwa Inbegriff eines Willens »zum Nichts, sondern die Zunahme eines Nichts an Willen.«[38] Diese Konfiguration besitzt insbesondere Geltung für Adalbert Stifters fast zeitgleich erschienene Erzählung *Kalkstein*,[39] wie überhaupt die Erzählungen der *Bunten Steine* geprägt sind von »zugleich psychologisch *und* politisch gewendeten Aufforderungen zur Zurückhaltung vitaler Lebensäußerungen.«[40] Der Rückzug erfolgt auch hier gänzlich gewaltlos. Der Landgeistliche erzählt von den Stationen seines projektierten Berufswegs, von den mißglückten Versuchen, sich in die genealogische Ordnung einzureihen, die vom Urgroßvater, einem »wohlhabenden Gerber« ausgehend, über den Großvater, den Vater und schließlich den Zwillingsbruder von einer Beförderung des ökonomischen und zivilisatorischen Fortschritts gekennzeichnet ist. Diese von Expansion und zivilisatorischer Landnahme gleichermaßen geprägte Erfolgsgeschichte wird konterkariert vom Müßiggang des Landgeistlichen, der sich weder als erfolgreicher Schüler noch als eifriger Geschäftsmann hervortut.[41]

> Um jene Zeit that ich die Bitte, daß man erlauben möge, daß ich wieder unsere alte Studierstube beziehen, und dort wohnen dürfe. Man gewährte die Bitte […]. Weil der Vater in dem Geschäfte keine Anordnungen und keine Befehle ertheilte, und weil mir der Bruder keine Arbeit auftrug, hatte ich Muße, zu thun, was ich wollte. (K, S. 107)

[37] Herman Melville, Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall-Street, in: Nina Baym et al. (Hrsg.), The Norton Anthology of American Literature: Shorter Sixth Edition, New York 2002, S. 1086-1111.

[38] Gilles Deleuze, Bartleby oder die Formel, aus dem Franz. v. Bernhard Dieckmann, Berlin 1994, S. 14.

[39] Darauf hat Mathias Mayer hingewiesen: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen, Stuttgart 2001, S. 127.

[40] Andreas Graf, Vom Erwachsenen-Periodikum zum ›Jugendbuch‹. Stifters »*Bunte Steine*«, in: Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich 9/10, 2002/2003, S. 69-96, hier: S. 92.

[41] Der Urgroßvater kauft sich in der entfernten Großstadt einen großen Garten, baut auf diesem Grundstück eine Werkstätte, gründet sein Gewerbe und eine Familie. Der Großvater setzt dieses Projekt fort, er baut ein »großes Haus am Rande des Gartens« und vergrößert die Werkstätten. Das Haus richtet er architektonisch nach dem aufkommenden Warenverkehrsnetz aus, den Garten umgibt er »mit einer Mauer, die wieder regelmäßige Unterbrechungen mit Eisengittern hatte.« Der Vater komplettiert die Werkstätte durch Trockenböden, erweitert das Haus und baut ein Gewächshaus. Der Zwillingsbruder schließlich zeigt sich als geschickter Schüler, absolviert mit Erfolg die Lehre und steigt schon zu Lebzeiten des Vaters in die Geschäfte ein (K, S. 99-111).

Gleichsam nachträglich holt der Müßiggänger seine Bildungsversäumnisse nach, doch zu spät, um nach dem Tod des Vaters noch für den Familienbetrieb nützlich zu sein. Der weitere Weg führt vom inneren Exil in der Studierstube, das zunächst mit dem Ziel einer höheren Gelehrtenlaufbahn verbunden ist, zur Entscheidung für eine Priesterausbildung, nachdem das Glück sich sowohl in erotischer wie in ökonomischer Hinsicht nicht hat einstellen wollen. Im Hinblick auf die in der Rahmenhandlung aufgeworfenen Frage nach der Verantwortlichkeit für die Ausbildung des persönlichen Geschicks zeichnet sich hier deutlich ab, dass der Landgeistliche solche Verantwortlichkeit aus den Händen gibt: »Ich hatte den Gedanken gefaßt, ein Verkünder des Wortes des Herrn, ein Priester, zu werden. Wenn ich auch unwürdig wäre, dachte ich, so könnte mir doch Gott seine Gnade verleihen, zu erringen, daß ich nicht ein ganz verwerflicher Diener und Vertreter seines Wortes und seiner Werke sein könnte.« (K, S. 117) Das Vertrauen in die erfolgreiche Rolle eines Dieners des Herrn wird freilich indirekt wieder zurückgenommen, wenn es zweimal im Text heißt, daß »Gott weiß, wie es gut ist« (K, S. 121) und »zuletzt auch zur Krönung dieses Werkes« (des Landgeistlichen) seiner nicht bedürfe. (K, S. 131)[42] Damit aber wird der Landgeistliche nachgerade von seinem Dienst suspendiert.

SCHAM ALS EINKLAMMERUNG UND SUSPENSION

Scham fungiert als ein Schirm, der etwas verbirgt und es gerade in seiner Verbergung zeigt. Stifters Erzählung *Kalkstein* sagt das, was sie nicht sagen will, im Modus des beredten Schweigens. Nicht nur das Verhalten des Pfarrers im Kar, sondern auch die narrative Struktur des Textes ist von diesem paradoxen Modus bestimmt.

Wirft man einen Blick auf die narrative Organisation des Textes, so fällt auf, dass wir es mit einer Reihe von Rahmen zu tun haben, die eine Klammerfunktion übernehmen: Es gibt eine Vorrede des Erzählers erster Ordnung, in der ein Meinungsaustausch über die »Gaben der Seele«, über »Geschike« (K, S. 63) der Menschen im Kreis von Freunden berichtet wird. Es gibt einen Erzähler zweiter Ordnung, der als Freund des Erzählers erster Ordnung vorgestellt wird und jener Landvermesser ist, der dem Land-

[42] Diese Aussage des Landgeistlichen wird am Ende der Erzählung noch einmal vom Landvermesser als Zitat wiederholt: »Aber wie das Böse stets in sich selber zwecklos ist, und im Weltplane keine Wirkung hat, das Gute aber Früchte trägt […], so war es auch hier: ›Gott bedurfte zur Krönung dieses Werkes des Pfarrers nicht.‹« (K, S. 131).

geistlichen im Kar begegnet und von ihm erzählt. Diese Binnenerzählung wird wiederum zur Rahmenerzählung dort, wo der Pfarrer im Kar selbst von seiner Kindheit zu berichten beginnt. Wir haben es somit mit drei Erzählrahmen zu tun, die man als ein System von Einklammerungen bezeichnen könnte; und zwar in der Weise, daß das Rätsel um die eigentümliche Scham des Landpfarrers nicht etwa, wie man erwarten könnte, progressiv – also von Rahmen zu Rahmen – aufgedeckt, sondern eher zunehmend verhüllt wird. Ein unausgesprochenes Etwas ist es in Stifters Text, das den Handlungsgang motiviert, das aber gleichzeitig zurückgehalten wird, dem Muster der Scham entsprechend, wenn man die Scham als Geste einer Dialektik von Enthüllung und Verhüllung begreift. Die unausgesprochene Ursache der Scham, so konnte die bisherige Analyse zeigen, wird im Verlauf der Erzählung nicht hermeneutisch entfaltet, sondern durch immer neu eingeworfene Erzählungen eingekleidet und aufgeschoben. Scham ergreift in ihrer paradoxen Ausrichtung noch die Sprache, und zwar bis dahin, wo Stifters Text über die Materialität von Sprache reflektiert. Sprache ist bei Stifter im Modus des Schweigens beredt, oder sie ist, wovon der Landgeistliche in *Kalkstein* Auskunft erteilt, schlichtweg verworren. Über seine Spracherziehung bemerkt der Landgeistliche:

> Der Bruder war viel geschikter als ich, er konnte sich die Buchstaben merken, er konnte sie zu Silben verbinden, er konnte deutlich und in Absätzen lesen […]. Bei mir war das anders. Die Buchstabennamen wollten mir nicht einfallen, dann konnte ich die Silbe nicht sagen, die sie mir vorstellen, und beim Lesen waren die großen Wörter sehr schwer, und es war eine Pein, wenn sehr lange kein Beistrich erschien. (K, S. 103)

Was hier entworfen wird, ist ein Szenario der Erfahrung von Unlesbarkeit. Das Sprachmaterial, mit dem der Junge konfrontiert wird, will sich zu keiner sinnhaften Ordnung fügen. Wenn der Beistrich im Deutschen in erster Linie die Aufgabe übernimmt, einen Satz optisch zu gliedern, damit er vom Leser leichter erfasst werden kann, so kann der Wegfall des Beistrichs als Signum eines Sprachchaos gedeutet werden. Noch in den Jahren des Erwachsenseins sei beim Versuch, das Wissen zu ordnen, »eine Verwirrung« entstanden, »die Sachen kreuzten sich, ich konnte mich nicht zurecht finden, und hatte keine Einsicht.«

> In den Übertragungen aus der deutschen Sprache befolgte ich alle Regeln sehr genau, aber da waren immer bei einem Worte mehrere Regeln, die sich widersprachen, und wenn die Arbeit fertig war, so war sie voll Fehler. Eben so ging es bei den Übertragungen in das Deutsche. Es

> standen in dem lateinischen oder griechischen Buche immer so fremde Worte, die sich nicht fügen wollten, und wenn ich sie in dem Wörterbuche aufschlug, waren sie nicht darin, und die Regeln, die wir in unserer Sprachlehre lernten, waren in den griechischen und lateinischen Büchern nicht befolgt. (K, S. 104)

Nicht nur ein tiefes Misstrauen in die Regelhaftigkeit der Sprache und einen durch sie verbürgten Sinngehalt, sondern in das pädagogische System der Sprachvermittlung überhaupt gelangt in diesen Zeilen zum Ausdruck. Sprache als Ausdrucksmedium, deren sich der Text bedient, erscheint zugleich als ein Fremdkörper, den zu bewohnen mit schmerzlichen Erfahrungen verknüpft ist. So nistet der Widerspruch auch in Stifters Erzählung. Getroffene Aussagen werden wieder revidiert, ihre Logik durchbrochen, Regelbrüche begangen. Wenn Stifter in einigen Passagen selbst auf den Beistrich verzichtet, gerät die syntaktische Ordnung der Sprache ebenso wie die durch sie bezeichnete ökonomische Ordnung ins Wanken: »Da ging es nun an ein Hämmern Messen Pflökeschlagen Kettenziehen an ein Aufstellen der Meßtische an ein Absehen durch die Gläser an ein Bestimmen der Linien Winkelmessen Rechnen und dergleichen.« (K, S. 96) »Wir lernten von ihm, was alle Kinder zu Anfange ihres Lernens vornehmen müssen: Buchstabenkennen Lesen Rechnen Schreiben.« (K, S. 103)

Wir sind an einem Punkt angekommen, wo der Komplex der Scham die Sprache ergriffen hat. Die Verworrenheit der Zeichen, die Zurücknahme der Bedeutung, das Innehalten im Schweigen, die narrative Einklammerung des Geheimnisses, die Verhüllung der klaren Aussage; alle diese Indizien sprechen dafür, dass Scham bei Stifter über ihre theologischen und ästhetischen Bedeutungszusammenhänge hinaus als Modus der kritischen Intervention, als Signatur des Widerstands eingesetzt wird – eines Widerstands, der mit der Erfahrung des Schreckens verbunden ist und damit die Spannung von Identitätswunsch und Riss eint. In Stifters Erzählung *Kalkstein* sind es das Erschrecken vor dem eigenen Begehren: »Mir brannten die Wangen vor Scham, und ich wäre erschroken, wenn mir jemand im Garten begegnet wäre.« (K, S. 115) und das Erschrecken vor dem Tode, dem Nichts: »Mein Schrek war fürchterlich.« (K, S. 109), die als Augenblicke einer traumatischen Unterbrechung dem Einbruch von Distanz Raum gewähren. Freilich war es Stifter immer wieder darum zu tun, den Riss zwischen Ding und Zeichen zu heilen,[43] doch ist er zugleich derjenige Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, der der Erfahrung einer in der Sprache

[43] Vgl. Christian Begemann, Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren, Stuttgart 1995.

nistenden Bruchstelle mit einer »erschrockenen Pädagogik« bzw. einer »Pädagogik des Schreckens« begegnet.[44]

Auch in Stifters autobiographischer Skizze *Mein Leben* aus dem Jahr 1866 steht der Eintritt des Infans in die Sprache unter dem Eindruck des Entsetzens, im Zeichen einer vermeintlichen Schuld, die nach Bereinigung verlangt.[45] Der sich im Alter erinnernde Schriftsteller schildert eine Szene, in der das Band zwischen Mutter und Kind getrennt wird. Die Mutter reagiert auf ein harmloses kindliches Vergehen (eine Fensterscheibe geht zu Bruch) mit Sprachentzug. Stifter wird nicht müde, der katastrophalen Verfinsterung seiner Welt durch Verfahren der Aufhellung und mit Reinheitsgeboten entgegen zu arbeiten.[46] Die im autobiographischen Fragment geschilderte Gewalterfahrung, die sich mit Sprachentzug oder dem Umgang mit Sprache überhaupt verbindet, findet in Stifters Werk immer wieder ihr Echo. In einer opaken, verhüllenden, schamhaften Sprache, die sich der Deutung und Auslegung widersetzt. Stifters »Aufhellungsverfahren«, seine Reinheitsphantasmen dienen dem Schutz einer Sprache, die beansprucht, das Beschriebene selbst zu sein.[47]

Mit Rovatti ließe sich dort von einer »Ethik« bei Stifter sprechen, wo das Projekt einer hermeneutischen Entbergung des Sinns durch die Leser immer wieder mit der ihr innewohnenden Distanz konfrontiert wird. Eine »nicht zu stoppende Verbergung der Zeichen durch den Text«[48] wirft ihren Schatten auf die vermeintlich Sinn generierenden Prozesse Stifterschen Schreibens. Zugleich eröffnet aber der Gebrauch einer verbergenden Sprache den Spielraum, der jene Distanz bewohnbar macht, die, zumindest aus der Perspektive Adalbert Stifters, das Fürchten lehrt.

[44] Graf, Vom Erwachsenen-Periodikum zum Jugendbuch (Anm. 40), S. 93.

[45] Adalbert Stifter, Sämmtliche Werke, hrsg. v. August Sauer u.a. in 25 Bdn., Prag u.a. 1904ff.; hier: Bd. 25, Erzählungen 3. Tl., Gedichte, Biographisches, mit Benutzung der Vorarb. v. Franz Hüller hrsg. v. Klaus Zelewitz, Hildesheim 1979.

[46] W. G. Sebald spricht von einem hierdurch erwirkten »radikalen Indifferentismus« Stifters. Ders., Bis an den Rand der Natur (Anm. 7), S. 24.

[47] Vgl. Albrecht Koschorke u. Andreas Ammer, Der Text ohne Bedeutung oder die Erstarrung der Angst. Zu Stifters letzter Erzählung »Der fromme Spruch«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 61, 1987, S. 676-719.

[48] Claudia Öhlschläger u. Antonio Roselli, Der hypertrophe Text als Ort des Widerstands: Rousseau und Stifter in ethischer Perspektive, in: Claudia Öhlschläger (Hrsg.), Narration und Ethik, unter Mitarb. v. Björn Schäffer u. Claudia Röser, München 2009, S. 111-125, hier: S. 125.

TANJA VAN HOORN

WEINHAUS WOLF

Gottfried Benns ›Spätlese‹

Ein altes Klischee will es so, aber es ist wohl auch etwas Wahres dran: Gern schreiben Dichter im Café. Klassische Kaffeehausliteratur bewegt sich an der Grenze zwischen erzählender Literatur und Feuilleton, nimmt tagespolitische Ereignisse auf, hat augenblickshaft-fragmentarischen Charakter, ist im Ton spielerisch-ironisch und weist Nähen zur Anekdote auf.[1] Aber nicht nur in den kurzen Texten der Meister der kleinen Form wie Peter Altenberg und Alfred Polgar,[2] auch in den umfangreicheren Werken anderer Kaffeehausgänger wie Karl Kraus, Franz Werfel oder Joseph Roth haben die häufigen Lokalbesuche Spuren hinterlassen: Diese Dichter inszenieren das Café in ihrer Literatur als einen besonderen Ort weniger der heiteren Geselligkeit und künstlerischen Inspiration, sondern des kakophonischen Stimmenwirrwarrs (Kraus), der unheilschwangeren Unterwelt (Werfel) und verhängnisvollen Verführung (Roth).[3] Hermann Kesten hat alle diese berühmten *Dichter im Café* erzählerisch Revue passieren lassen und seine

[1] Vgl. Michael Rössner, Einleitung. Wo man Literatur schreiben, lesen, hören, kritisieren und wieder schreiben kann: Das Kaffeehaus als Ort literarischer Produktion und Rezeption zwischen 1890 und 1950 in Europa und Lateinamerika, in: ders. (Hrsg.), Literarische Kaffeehäuser, Kaffeehausliteraten, Wien, Köln u. Weimar 1999, S. 13-31. Vgl. auch: Vom Schreiben 4. Im Caféhaus oder Wo schreiben? Mit einem Essay von Ursula Krechel über Schreiborte in Shanghai und anderswo, bearb. v. Rudi Kienzle, Marbacher Magazin 74, 1996.

[2] Vgl. Peter Altenberg, Kaffeehaus, in: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. v. Werner J. Schweiger, Wien, Frankfurt/M. 1987, Bd. 2, S. 334; ders., Regeln für meinen Stammtisch, in: Diogenes in Wien. Aphorismen, Skizzen und Geschichten, mit e. Nachbem. hrsg. v. Dietrich Simon, 2. Aufl., Berlin 1982, Bd. 1, S. 141f.; ders., Geselligkeit des Abends im Kaffeehause, in: ebd., Bd. 2, S. 188f.; Alfred Polgar, Theorie des ›Café Central‹, in: Kleine Schriften, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zus.arb. mit Ulrich Weinzierl, Reinbek bei Hamburg 1984, Bd. 4, S. 254-259.

[3] Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog 1918/19, mit e. Register v. Franz Ögg u. e. Nachw. hrsg. v. Franz Pfäfflin, München 1977, V. Akt, 51. Szene »Ringstraßencafé«; Franz Werfel, Barbara oder die Frömmigkeit, Berlin, Wien, Leipzig 1929, Kap. »Schattenreich«; Joseph Roth, Zipper und sein Vater, in: Werke, mit e. Nachw. hrsg. v. Fritz Hackert, Köln 1989, Bd. 4, S. 501-607, Kap. XI.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-014 | CC BY-NC-ND 4.0

eigene Emigration als Flucht aus den von »Hitlers braune[n] Buben« umzingelten Berliner Lokalen in die »fremden Kaffeehäuser im Exil« beschrieben.[4]

Auch Gottfried Benn verlässt die Berliner Künstlerszene schließlich, geht aber nicht außer Landes, sondern nach Hannover, zieht sich zurück in das, was er nicht ohne Arroganz »die aristokratische Form der Emigration« nennt.[5] Er tauscht damit zugleich die bürgerliche Existenz eines praktizierenden Facharztes für Haut- und Geschlechtskrankheiten mit der militärischen eines Oberstabsarztes im Range eines Majors bei der Heeressanitäts-Inspektion.[6] Wie seine Briefe aus Hannover bezeugen, ist Benn ein eifriger Besucher unterschiedlicher Lokale, entdeckt schnell das *Café Kröpcke* für sich,[7] geht zum Biertrinken und Essen mal ins *Pilsner Urquell*,[8] häufiger ins *Gildebräu*.[9] Der Wunsch nach gehobener Geselligkeit im Kreise gleichgesinnter Dichter kann es freilich nicht gewesen sein, der Benn in diese Gasthäuser trieb, denn derartiges hatte Hannover nicht (mehr) zu bieten.[10] Doktor Benn sitzt vielmehr meist allein, hofft, dass keiner seiner Kollegen vom Militär auftaucht und ihm die Stimmung verdirbt,[11] bestellt mal Kaffee, mal Bier, gönnt sich eine warme Mahlzeit, liest die Zeitung – und dichtet. Einige der berühmtesten Gedichte Benns – wie etwa *Astern* und *Einsamer nie* – stammen aus der Hannoverschen Zeit (1935-1937). Fünf dieser Poeme sind eng mit einem Café verbunden, das er

[4] Hermann Kesten, Dichter im Café, Wien, München, Basel 1959, S. 12.

[5] Gottfried Benn, Doppelleben, in: Sämtliche Werke, Stuttgarter Ausgabe, in Verb. mit Ilse Benn hrsg. v. Gerhard Schuster, Bd. V: Prosa 3, S. 83-176, hier: S. 106. Die Werke Benns werden durchgehend nach dieser Ausgabe unter Angabe der Kürzels SW und der Bandnummer zitiert. Auch Benns Briefe sind, in nach Empfängern zusammengestellten Einzelbänden, in dieser Werkausgabe erschienen und werden im Folgenden mit Adressatenangabe, Briefnummer und Datum zitiert.

[6] Zur Biographie vgl. Wolfgang Emmerich, Gottfried Benn, Reinbek bei Hamburg 2006.

[7] Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 83 (1.4.1935): »Kaffee im Cafe Kröpcke, wo ich mich wohl fühle: guter Kaffee, Großstadtatmosphäre, Musik, Dirnen, Zeitungen, gutes Essen.«. Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 30 (7.4.1935): »Dann Ausschweifung: Bei Kröpcke eine Orangeade. Dort wie immer maßlos voll. Ware gut. Publikum Provinz. Immer der gleiche Eindruck. Als ob es gute Gesellschaft hier gar nicht gibt. Nur reduziertes Bürgertum.«

[8] Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 43 (1.5.1935): »Saß gestern in neuem Lokal: ›Pilsner Urquell‹ in der Windmühlenstraße, Nebenstraße der Georgstraße. Uraltes Ding, sehr distinguiertes Männerpublikum. Vom *Geschäft* waren eine Menge da. Werde wohl aus dem Grunde nicht oft hingehen.«

[9] Vgl. Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 49 (7.5.1935).

[10] Vgl. dazu Paul Raabe, Gottfried Benn in Hannover. 1935-1937, Seelze-Velber 1986.

[11] Vgl. die Hinweise auf Publikum aus dem »Geschäft« (Anm. 8) oder »aus meinen Kreisen« (Anm. 12).

als eine »Entdeckung« feiert,[12] und auf dessen Speisekarten er etwa *Tag, der den Sommer endet* notiert, ein Gedicht, das er mit dem Zusatz »Stadthallen-Elegie gewidmet der Hartwigstraße 53 in Bremen. Benn« an seinen Brieffreund F. W. Oelze sendet.[13]

Auch wenn Benn in Hannover nicht zu einem Kaffeehausschriftsteller vom Schlage eines Altenberg oder Polgar wird, so ist der Dichter Benn in Hannover doch ein Schriftsteller, in dessen Leben, Textproduktion und literarischer Imagination der halböffentliche Raum des Cafés eine zentrale Rolle spielt. Dass dieser Ort gerade in Hannover vielleicht sogar das Rückgrat seines Schreibens bildet, wird nirgendwo deutlicher als in dem Text, der sogar nach einem Gasthaus benannt ist: Die Rede ist von dem Prosatext *Weinhaus Wolf*, entstanden zwischen 1936 und 1938, publiziert zuerst 1949 in dem Band *Der Ptolemäer*.[14]

I

An Elinor Büller berichtet Gottfried Benn bereits im Herbst 1935 von regelmäßigen Besuchen im angenehm altmodischen »Weinhaus Wolf«, das eigentlich *Friedrich Wolfs Weingroßhandlung und Weinstuben* hieß.[15] In den separaten Räumlichkeiten des Obergeschosses gibt er am 10. Oktober seinen Einstand,[16] trifft sich unten im Lokal mindestens dreimal mit Oelze,[17] je einmal mit Egmont Seyerlen[18] und »Frl. Hoppe«, seiner ehema-

[12] Vgl. Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 67 (11.6.1935); vgl. auch Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 83 (14.7.1935): »Stadthalle hat eine Wein u eine Bierterrasse, in der Mitte die Musike. Ich meistens Bierterrasse, r. von vorne. Blick in den Garten, Bassin mit Schwänen, Blumenbeete u. um 9¾ wird der hohe Springbrunnen angelassen u. ›beleuchtet‹. Nett u. kitschig. Immer gutes Publikum, meistes auch aus meinen Kreisen, aber, wo es geht, nehme ich keine Notiz davon«; vgl. auch beinahe wörtlich gleichlautend Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 31 (17.7.1935); vgl. ferner Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 118 (10.6.1935) u. Nr. 133 (18.7.1935).

[13] Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 33 (6.8.1935).

[14] Hier wurde zugrundegelegt: Gottfried Benn, Weinhaus Wolf, in: SW, Bd. IV, S. 219-241, Zitate aus *Weinhaus Wolf* werden nachfolgend im Fließtext mit Seitenzahlen nachgewiesen.

[15] Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 106 (1.10.1935).

[16] Vgl. Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 107 (3.10.1935) und Nr. 109 (11.10.1935); vgl. auch Gottfried Benn an Tilly Wedekind Nr. 188 (7.10.1935); vgl. auch Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 47 (11.10.1935).

[17] Vgl. Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 129 (16.12.1935) u. Nr. 130 (17.12.1935); Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 334 (11.6.1936) u. Nr. 377 (16.9. 1936); Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 111 (18.12.1936) u. Nr. 134 (26.2.1938).

[18] Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 203 (23.3.1937).

ligen Vermieterin.[19] Manchmal sieht man ihn in *Friedrich Wolfs Weingroßhandlung und Weinstuben* wohl tage- oder sogar wochenlang gar nicht;[20] wenn er dann wiederkommt, ist er meist allein, setzt sich »abseits an einen ruhigen Tisch, den Abendschoppengästen den Rücken zugekehrt«.[21]

Fraglos also hat der Prosatext *Weinhaus Wolf* einen autobiographischen Hintergrund. Dennoch ist es irreführend, ihn umstandslos als einen Text zu bezeichnen, »der stark autobiographische Züge trägt«,[22] oder gar Benns »Lebensweise fast autobiographisch getreu widerspiegelt«,[23] denn die Unterschiede zwischen *Weinhaus Wolf* und Benns Biographie sind unübersehbar. Wie sehr im *Weinhaus Wolf* stilisiert und zugespitzt wird, ist schon an der Eingangsbemerkung zum namentlich nicht identifizierten Schauplatz Hannover erkennbar, wo es über Wetter und Umgebung heißt: »Schlechtes Klima, keine Landschaft, flach alles, riesig öde« (S. 219). Tatsächlich war Benns erster Eindruck von Hannover eher positiv,[24] und auch dem Umland – seine Briefe zeugen von vielen nur zum Teil dienstlichen Ausflügen ans Steinhuder Meer, in die Lüneburger Heide, in den Harz und in das Weserbergland – konnte der überzeugte Berliner durchaus etwas abgewinnen.[25] Kurz: Die Ödnis der Landschaft, von der im *Weinhaus* die Rede ist, sagt wohl mehr über die depressive Befindlichkeit des Ich-Erzählers, als über Benns Eindruck von Hannover und seiner Umgebung. Dass zwischen der Depression des Ich-Erzählers und der Stimmung Benns eine Parallele bestanden haben dürfte, steht auf einem anderen Blatt und ändert nichts an der prinzipiellen Differenz zwischen dem Protagonisten, einem namenlosen Konsularbeamten, und dem Autor, Dr. Benn.

Aber auch die geläufigen Lesarten von *Weinhaus Wolf*, die sich darauf beschränken, die allfälligen, im übrigen auch von Benn selbst betonten[26]

[19] Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 439 (16.4.1937).

[20] Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 311 (4.5.1936).

[21] Ernst Wolf an das Literaturarchiv Marbach, 1.4.1985. Hier zitiert nach Ludwig Greve, Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach 1986, S. 256-257.

[22] Joachim Dyck, Der Zeitzeuge. Gottfried Benn, Göttingen 2006, S. 209.

[23] Friedrich Wilhelm Wodtke, Gottfried Benn, Stuttgart 1962, S. 72. Vgl. wenig ergiebig daran anschließend Oskar Sahlberg, Gottfried Benns Phantasiewelt. »Wo Lust und Leiche winkt«, München 1977; vgl. auch Else Buddeberg, Gottfried Benn, Stuttgart 1961, S. 146f.

[24] Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 22 (31.3.1935) u. Nr. 23 (ebenfalls 31.3.1935); Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 81 (30.3.1935).

[25] Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 153 (18.8.1935), Nr. 323 (20.5.36), Nr. 364 (28.8.36), Nr. 378 (18.9.1936). Negative Eindrücke über Land und Leute artikuliert Benn vor allem in den Briefen an Oelze, vgl. Gottfried Benn an F. W. Oelze Nr. 30 (9.7.1935) u. Nr. 32 (5.8.1935); andererseits konstatiert er hier auch: »Lüneburger Heide. Reizend!« (Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 34 [20.8.1935]).

[26] Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 142 (17.5.1948).

inhaltlichen Übereinstimmungen mit bestimmten Briefpassagen nachzuweisen,[27] oder die den Text schlicht als einen »Essay« in die entsprechende Werkgruppe einsortieren, greifen zu kurz.[28] Unbestritten ist, dass der *Weinhaus*-Text in seinen breiten Reflexionen an Thesen zum Thema Geist und Geschichte anschließt,[29] die den Autor selbst seit Jahren beschäftigten; eine Interpretation, die allein diesen Gehalt referiert, bleibt jedoch unbefriedigend.[30] Denn auch wenn es zutrifft, dass Benn seine seit den zwanziger Jahren in den anthropologisch-geschichtsphilosophischen Essays entwickelten Überlegungen im *Weinhaus Wolf* weiterdenkt,[31] und es insofern sicher nicht falsch ist, zu behaupten, dass *Weinhaus Wolf* »praktisch alle Themen [variiert], die der Überlebende seit Mitte 1934 [das heißt seit seiner Abwendung vom nationalsozialistischen Regime] zu seinem Inventar im geistigen Guerillakampf gemacht hat« und zu einer einzigen »Assoziationskette« verbindet,[32] so ist doch der spezifische Charakter des Textes damit nicht erfasst. Dieser besteht nämlich gerade in der Einbindung solcher reflektierender Passagen in einen erzählerischen Rahmen. *Weinhaus Wolf* ist weder ein autobiographischer Text im engeren Sinne, noch ein Essay, sondern eine Prosadichtung, die der Verfasser selbst in der Tradition der

[27] Vgl. die Hinweise im Kommentar zum *Weinhaus Wolf* S. 627-629. Dyck (Zeitzeuge, ebd.) betont die weit reichenden inhaltlichen Parallelen des *Weinhauses* zu den Oelze-Briefen. Einzelne Gedankengänge und Sätze des *Weinhaus*-Textes finden sich aber auch vorformuliert in den Briefen Benns an seine Freundinnen »Morchen« Büller und Tilly Wedekind, vgl. Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 184 (22.2.1937) u. Nr. 233 (14.5.1937); Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 263 (31.1.1936).

[28] Wodtke, Gottfried Benn, Anm. 23, S. 72.

[29] Auch Bruno Hillebrand (Benn, Stuttgart 1986, S. 166f.) gibt lediglich eine knappe Zusammenfassung der Thesen des Erzählers zum Thema Geist und Geschichte und konstatiert summarisch: »*Weinhaus Wolf* ist die fiktionale Zusammenfassung der brieflichen Thematik von fünf Jahren.«

[30] Vgl. so etwa noch Johann Siemon, Die Formfrage als Menschheitsfrage. Die Genese des künstlerischen Weltbilds in der Prosa Gottfried Benns, München 1997, S. 309-322.

[31] Den gedanklichen Gehalt der Essays insbesondere bezüglich der Auseinandersetzung Benns mit dem Darwinismus, den Kulturentstehungslehen und der zeitgenössischen Anthropologie hat auch unter Berücksichtigung des *Weinhaus Wolf* aufgearbeitet Gerlinde F. Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs für Menschenbild und Dichtungstheorie bei Gottfried Benn, New York, Bern, Frankfurt /M., Paris 1990.

[32] Christian Schärf, Der Unberührbare. Gottfried Benn – Dichter im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2006, S. 279; ob man deshalb berechtigterweise davon sprechen kann, dass hier »fiktionale und essayistische Momente vollkommen zur Verschmelzung« gebracht werden, sei dahingestellt (Christian Schärf, Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999, S. 254). Eine Genremischung konstatiert auch Benn selbst, der den entstehenden Text »halb Novelle, halb Essay« nennt (Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 205, S. 198); später ordnet der Autor das *Weinhaus Wolf* freilich eindeutig der fiktionalen Literatur zu (vgl. dazu auch folgende Anm.).

Novelle gesehen hat.[33] In der Entwicklung von Benns Prosa steht *Weinhaus Wolf* zwischen den frühen *Rönne*-Novellen, in denen die traum- und rauschhaften Erlebnisse einer fiktiven Figur in extremer Bewusstseinslage expressionistisch entfaltet werden und dem *Roman des Phänotyp*, in dem ein namenloser Erzähler kaum noch erzählt, sondern reflektiert, montiert, präsentiert. Die Forschung hat diesen Weg hin zur der »absoluten Prosa« des Spätwerks[34] einleuchtend als einen »fortschreitenden Abbau der Fiktivität« beschrieben.[35] *Weinhaus Wolf*, so der Ausgangspunkt der folgenden Darstellung, hat in diesem Prozess nicht zufällig eine Mittelstellung inne, denn in dem ebenso brüchigen wie auffälligen Fiktionsrahmen nimmt erzähltechnisch Form an, was inhaltlich zur Debatte steht: das Ende der Geschichte. Umgekehrt besteht die Weiterung des *Weinhaus Wolf* gegenüber den Essays gerade darin, dass hier das Bewusstsein einer geschichtsphilosophischen Krisensituation mit demjenigen einer Krise des Erzählens produktiv verknüpft wird: In Frage steht, wie eine Geschichte erzählt werden kann, wenn es keine Geschichte mehr gibt.[36]

Die Analyse folgt nicht den Spuren des autobiographischen Materials,[37] und verortet auch nicht die Reflexionen in Benns System der Ästhetik und Anthropologie,[38] sondern stellt die literarische Inszenierung selbst ins Zentrum.[39] Ausgegangen wird von einer Bestandsaufnahme der bislang

[33] Zur Frage der Gattungseinordnung vgl. Thomas Pauler, Schönheit und Abstraktion. Über Gottfried Benns ›absolute Prosa‹, Würzburg 1992, S. 121.

[34] Vgl. Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, sowie Christian Schärf, Werkbau und Weltspiele. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa, Würzburg 1999, S.173-225, zu *Weinhaus Wolf* vgl. insbes. S. 207-213. – Den Begriff der »absoluten Prosa« entwickelt Benn selbst in *Doppelleben* (insbes. S. 140-143).

[35] Klaus Gerth, Absolute Dichtung? Zu einem Begriff in der Poetik Gottfried Benns, in: Gottfried Benn, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Darmstadt 1979, S. 240-260, hier: S. 248 [zuerst in: Der Deutschunterricht 20, 1968, H. 4, S. 69-85].

[36] In diesem Sinne schließt die folgende Analyse an Überlegungen von Fritz Martini an, der schon vor einem halben Jahrhundert konstatiert hat, dass »Benns Ironie gegenüber der Geschichte, seine Ablehnung des pragmatischen Historismus« dazu führe, dass die »Voraussetzungen […], die bisher die epischen Erzählformen bestimmten« aufgehoben seien (Fritz Martini, Gottfried Benn: Der Ptolemäer, in: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, Stuttgart 1954, S. 468-517, hier: S. 475).

[37] Gelegentlich werden jedoch zum besseren Verständnis des *Weinhaus*-Textes auch Spuren in autobiographischem Material (insbesondere Briefe) verfolgt, die Benn in die Erzählung einmontiert. Ziel ist dabei lediglich eine Erhellung des Sinns einzelner Passagen und Formulierungen der Erzählung.

[38] Wie problematisch ein derartiger Versuch sein kann, verdeutlicht die sich teilweise zur Zitatcollage verselbständigende Arbeit von Regine Anacker, Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk, Würzburg 2004.

[39] Die wichtigsten diesbezüglichen Vorarbeiten haben geleistet: Gerth, Absolute Dichtung?, Anm. 35, sowie Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33.

meist eher ignorierten oder marginalisierten Fiktionselemente. Gesammelt und inventarisiert werden sollen insbesondere die Informationen über den Weinhausbesucher: Was erfährt der Leser über die Vergangenheit des Erzählers und über die Zeit der Weinhausbesuche? Wie verhält sich die erzählerische Gestaltung zu diesen Informationen? Und schließlich: Was ist das Novellenhafte an dem Text?[40]

II

Im Zentrum der Erzählung *Weinhaus Wolf* steht ein namenloser Ich-Erzähler, der im Duktus eines mündlichen Berichtes[41] aus einer weder zeitlich noch örtlich bestimmbaren Erzählgegenwart heraus aus seinem Leben erzählt und zwar in der Art eines ineinander verschachtelten, doppelten Rückblicks. Die im Titel angespielte erste Vergangenheitsebene ist die Zeit seiner Weinhausbesuche, die er bestimmt als einen kurzen Abschnitt aus der mittleren Epoche seines Lebens,[42] einen »Frühling« (S. 229 u. 240) offenbar zur Zeit des Nationalsozialismus,[43] den er »in einer mittelgroßen Stadt, fast Großstadt« (S. 219) verbrachte, und während dessen er gern »eine kleine Weinstube« (S. 220) besuchte. Dieser Epoche fügt der Erzähler eine zweite Vergangenheitsebene hinzu, die zeitlich deutlich vor der *Weinhaus*-Episode liegt und einen wesentlich größeren Zeitraum umfasst: Es handelt sich um das Vorleben des Weinhausbesuchers, seine Zeit als Konsularbeamter.

Diese Vor-Vergangenheit, die zwar, wie er sagt, den Hauptteil seines Lebens ausmachte, die er aber nur sehr summarisch und andeutungshaft charakterisiert, ist für die Reflexionen des Weinhausbesuchers (und damit für die ganze Erzählung) von konstitutiver Bedeutung, denn sie bildet so et-

[40] Dass *Weinhaus Wolf* »gewissermaßen« eine Novelle sei, behauptet Benn in einem unpublizierten Brief; hier zitiert nach Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 121.

[41] Zur erzählerischen Konstruktion vgl. auch die Beobachtungen von Gerth, Absolute Dichtung?, Anm. 35; allerdings geht Gerth m.E. fälschlicherweise davon aus, dass der Ich-Erzähler seine Erinnerungen »niederschreibt« (ebd., S. 247); tatsächlich wird jedoch keine Schreibsituation angedeutet, vielmehr scheinen einzelne Floskeln wie »Ich darf deutlicher werden und mich in Einzelheiten verlieren« (S. 220) eher die Mündlichkeit zu betonen.

[42] Vgl. die Eingangbemerkung, dass der »größte Teil meines Lebens […] den Jahren nach zu Ende« war (S. 219).

[43] Der Rekurs des Ich auf die »neuerdings« viel benützte nationalsozialistische Phrase der »Herrenrasse« situiert das erinnerte Geschehen im Weinhaus gleich zu Beginn im ›Dritten Reich‹; Pauler (Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 120) deutet den Hinweis auf das »Medaillenstanzen« als Anspielung auf die im Februar und August 1936 in Deutschland stattfindenden Olympischen Spiele und datiert die erzählte Zeit deshalb auf das Frühjahr 1936.

was wie deren lebensgeschichtliche Voraussetzung und kontrastive Folie. Das bestätigt der Erzähler auch selber, wenn er sich erinnert, dass ihn in der Weinstube »hinter der Maske« scheinbarer Unbeteiligtheit die »Bilder und Erinnerungen vergangener Jahre« (S. 220) umtrieben. Überraschenderweise betont er jedoch zugleich, dass ihn sein Beruf »innerlich nie beschäftigt« (S. 219) habe – eine Behauptung, die sich, wie einige andere Informationen auch, als zumindest ungenau, wenn nicht gar widersprüchlich und falsch erweist.[44] In jedem Falle aber muss sie verwundern, denn als »Konsularbeamter, Auslandsposten« (S. 225) hatte der Erzähler einen hochqualifizierten, gut bezahlten und begehrten Beruf, für den Desinteresse zu bekunden zumindest einen gewissen Hochmut verrät.[45]

Wie man sich diese Vorvergangenheit des Ich-Erzählers bis zur *Weinhaus*-Episode konkret vorzustellen hat, wird nicht klar, denn der Ich-Erzähler gibt nur sehr zerstreute, sämtlich undatierte und auch in der Abfolge unbestimmte, eher Fragen aufwerfende, lediglich einzelne topographische und berufliche Hinweise enthaltende Informationen zu seinem Leben: Hat er nun »den Hauptteil [s]eines Lebens in den großen Städten der Erde« (S. 220) verbracht oder wurde er »Konsularbeamter, Auslandsposten, und Tahiti und die Azoren glitten an mir vorbei« (S. 225)? Ist es realistisch, dass er sowohl in »Tibet« als auch im »Urwald« (S. 231), in »Irkutsk« und »Biarritz« (S 232) arbeitete? Schließlich: Wie passen Tibet, der Urwald und Tahiti zur Eingangsbehauptung, sein Leben vor allem in Großstädten verbracht zu haben? Tatsächlich scheint die hier angedeutete Berufskarriere aufgrund der Vielzahl von extrem unterschiedlichen Stationen eher unwahrscheinlich.[46]

[44] Auf einige dieser »Brüche und Unstimmigkeiten« weist auch hin Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 125.

[45] Die Berufsbezeichnung »Konsularbeamter« ist freilich sehr allgemein und verrät nichts über die genaue Stellung in der Hierarchie. Voraussetzung für eine Beamtenkarriere beim Auswärtigen Dienst war in der Regel ein Jurastudium und ein wohlhabendes Elternhaus, das einen gehobenen Lebensstil auch während der teils unbesoldeten, teils nur wenig bezahlten praktischen Ausbildungszeit ermöglichte. Diese endete mit einer schriftlichen und mündlichen – je nach eingeschlagenem Weg – diplomatischen bzw. konsularischen Prüfung. Erst danach konnte der Anwärter auf eine Planstelle hoffen – freilich vergingen meist Jahre bis zur ersten festen Anstellung. Zur Personalstruktur des Auswärtigen Amtes während der Weimarer Republik und dem Dritten Reich vgl. Biographisches Handbuch des deutschen Auswärtigen Dienstes. 1871-1945, bearb. v. historischen Dienst, Maria Keipert u. Peter Grupp, hrsg. v. Auswärtiges Amt, Paderborn, München, Wien, Zürich 2000, S. XXI-XXXI.

[46] Vgl. die Biographien im *Biographischen Handbuch des deutschen Auswärtigen Dienstes*, Anm. 45; vgl. auch Peter Krüger, Struktur, Organisation und außenpolitische Wirkungsmöglichkeiten der leitenden Beamten des Auswärtigen Dienstes 1921-1933, in: Das Diplomatische Korps 1871-1945, hrsg. v. Klaus Schwabe, Boppard am Rhein 1985.

Daneben fällt auf, dass der Erzähler seine konsularische Tätigkeit mit dem Kolonialismus verknüpft indem er behauptet, aus der »Kolonial- und Konsulatssphäre« (S. 220) zu stammen und seine Spuren damit historisch verwischt. Der allein durch den Terminus ›Sphäre‹ provozierend vage Hinweis könnte auf die Herkunft des Erzählers aus den ehemaligen deutschen Kolonien, das heißt eine Abkunft von einer zur weißen Führungsschicht gehörenden Kolonialistenfamilie, oder aber auf eine Beschäftigung dort noch während der Kolonialzeit anspielen. Gegen Beides spricht jedoch, dass keine der ehemaligen deutschen Kolonien als Lebensstation Erwähnung findet. Möglicherweise handelt es sich daher eher um eine unbewusste geistige Selbstverortung im Feld kolonialrevisionistischer Debatten.[47] Seine ehemalige konsularische Tätigkeit jedenfalls stellt der Erzähler durch die Bündelung zu dem Begriffspaar einer Herkunft aus der »Kolonial- und Konsulatssphäre« in die Nähe kolonialistischer Bestrebungen, ohne das jedoch genauer zu erläutern. Inhaltlich knüpft er an den Kolonialismusdiskurs an, indem er die Frage nach der moralischen Berechtigung einer imperialistischen Hegemonie der europäischen über die nichteuropäischen Völker als Ausgangspunkt für breite Reflexionen über die Frage: »Was berechtigte diese Völker, die Übrigen zu leiten?« (S. 220) nimmt. Führt schon die Aufzählung der vielen über die ganze Erde verstreuten angeblichen Berufsstationen zu einer schillernden Unklarheit, so weicht der Hinweis auf die »Kolonialsphäre« die vermeintlich klare Berufsbezeichnung »Konsularbeamter« weiter auf.

Dies gilt umso mehr, als der Ich-Erzähler seinerzeit offenbar gar nicht ausschließlich im Konsulat tätig war. Vielmehr sei er, wie er wiederum einigermaßen dunkel formuliert, ein lebenslänglicher »Sachbearbeiter von Wirklichkeiten, Kenner des Körpers, des Krieges und des Todes«, ein »Vertreter mehrerer Berufe« gewesen, die er unter Anpassung an »bestimmte Aufgaben, Lieferungen, Verträge, konjunkturgegebene Lagen, ohne Raum für Schwärmerei« mit einigem Erfolg ausübt habe (S. 239).[48] Wir haben

[47] Vom Kolonialrevisionismus zeugen insbes.: Deutsches Kolonial-Lexikon, hrsg. v. Heinrich Schnee, Leipzig 1920; Das Buch der deutschen Kolonien, hrsg. unter Mitarb. der früheren Gouverneure von Deutsch-Ostafrika, Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Neuguinea, mit e. Vorw. v. Heinrich Schnee, Leipzig 1937; Deutsche Kolonialpolitik in Dokumenten. Gedanken und Gestalten aus den letzten fünfzig Jahren, hrsg. u. eingel. v. Ernst Gerhard Jacob, mit e. Geleitw. v. Heinrich Schnee, Leipzig 1938. – Vgl. auch Horst Gründer, Geschichte der deutschen Kolonien, 2., verb. u. erg. Aufl., Paderborn, München, Wien, Zürich 1991. Zur Haltung der NSDAP zur Kolonialfrage vgl. Klaus Hildebrand, Vom Reich zum Weltreich. Hitler, NSDAP und koloniale Frage 1919-1945, München 1969.

[48] Vgl. aber auch die wiederum irritierende Information: »Das hatte mich durch alle Länder der Rasse [hier im Sinne der Art homo sapiens] gejagt, durch alle Lebensschichten und Berufe.« (S. 232).

es, soviel wird jedenfalls deutlich, keineswegs schlicht mit einem braven Konsularbeamten zu tun, vielmehr mit einem Tausendsassa, der, bald als Geschäftsmann, bald als Soldat, meist in den ersten gesellschaftlichen Kreisen verkehrte, noch kürzlich auf einer Fähre neben der »letzte[n] Romanow« (S. 239) saß und sich im übrigen als großer Frauenheld und Casanova rühmt, der »eine Österreicherin liebte, eine Tschechin, Rumänin, Belgierin, Dänin, eine Frau aus Kapstadt, ein Mischblut aus der Südsee, Russinnen an Küsten, Sunden, Salzseen, in vielen Landschaften und aus vielen Stämmen, in Ritzappartements und in Zelten« (ebd.).

Über dieses Leben kann man vieles sagen, bestimmt aber nicht, dass es ein »Durchschnittsleben« (ebd.) war. Wenn der Erzähler dennoch genau das behauptet, so enthüllt er mit seiner ironischen Abkehr von all den großartigen topographischen, sozialen und historischen Biographie-Partikeln den Materialcharakter dieser Bausteine und die Künstlichkeit und Beliebigkeit der daraus potentiell generierbaren Erzählung. Gerade meint man schon, die Lebensgeschichte eines Angebers und Aufschneiders, Hochstaplers und Lügenbarons zu erahnen – und bekommt sie dann doch nicht geboten. Denn der Erzähler bedient das narrative Modell der Biographie nicht, vielmehr belässt er die Partikel im bloßen Status des Spielmaterials, lässt die bunten Bausteine erst funkeln und dann spöttisch fallen. Worauf es ihm in dieser Skizze seiner Vorvergangenheit nämlich im Gegenteil ganz offensichtlich ankommt, ist die Ausstellung seiner Verweigerung eines biographischen Erzählens. Gerade die Weinstube hätte der Ort sein können, an dem der nun zum Weinhausbesucher gewordene ehemalige Konsularbeamte an seiner Legende arbeitet, sie aufbauscht, ausphantasiert, damit angibt – allein: Weder der Ich-Erzähler noch der Weinhausbesucher spinnen Seemannsgarn.[49] Die Darstellung der Vor-Vergangenheit des Ich-Erzählers zeigt vielmehr vor allem eines: Der Erzähler ist ein Erzählverweigerer. Er erzählt keine Geschichten, er formt kein kohärentes, plastisches Selbstporträt. Anstelle einer subjektiven Lebensgeschichte interessiert ihn nur die geistige Haltung: Er war seinerzeit – vielleicht als »Konsularbeamter«, aber was tut das letztlich zur Sache!? – überall und nirgendwo, er war alles und nichts, er war eine Art globalisierender Nomade, anders

[49] In eben diesem Sinne sieht sich der Erzähler des *Roman des Phänotyp* mit seinen Erinnerungs- und Erzählmöglichkeiten im »völlige[n] Gegensatz zu Schifferkreisen«: »Mit welcher Wehmut denke ich oft der Seemänner, die ihr Garn spinnen in Grogstuben, wo die tabakgebräunten Kuttermodelle von der Decke hängen, aus der Welt der Segelschiffahrt und des Bordlebens, – Schnurren und Späße, ›Splissen und Knoten‹, frei erzählt, große Fahrten, weit zurückliegend und doch mit harten Konturen als hirnlicher Gegenstand vorhanden – Lauter Perlen der Erinnerung!« (SW, Bd. IV, S. 404f.).

gesagt, eine intellektuelle Instanz, die von einem archimedischen Punkt außerhalb auf alle Welt blickte.

Diese Überschau reaktiviert unter Rekurs auf die Bilder (nicht die Geschichten) aus der Konsularzeit auch der Weinhausbesucher:

> Da saß ich oft, hinter der Maske Bilder und Erinnerungen an vergangene Jahre, Erinnerungen an Tahitis schmalen Strand, die Hütten in den Brotfruchtbäumen, an die so süße und kühle Frucht der Nüsse und an die nie schweigende Dünung vor den Riffen; Bilder vom Broadway, noch immer im Feuer der Prärie, brandige Sonnenuntergänge am Horizont der Gassen, Erinnerungen und Bilder an alte und neue Welten, Rothäute, braune Perlentaucher, gelbe Schatten. (S. 221)

Wie die Bausteine seiner vermeintlichen konsularischen Laufbahn haben auch diese imaginären Rückblicke des Weinhausbesuchers auf seine exotischen Vor-Erfahrungen nicht so sehr den Status genauer Erinnerungen, sondern bedienen sich eher allgemeiner klassischer Stereotypen, die, wie etwa der Tahiti-Mythos, seit gut anderthalb Jahrhunderten in der europäischen Kultur tradiert werden und die die neuere Kulturindustrie auf der Leinwand verbreitet (»Broadway«, »Sonnenuntergänge«). Die bunten Bilder fügen sich zu einer aus plakativen, leerformelhaften Filmeinstellungen komponierten exotistischen »Kulturrevue« (S. 221) in Hochglanzqualität. Der Weinhausbesucher taucht in sein ›inneres Kino‹ über edle Wilde jedoch nicht ein, um sich in der Fremde zu verlieren, sondern um einen umso genaueren ethnologischen und genealogischen Blick auf das Eigene zu werfen:

> Es waren keineswegs Romantik, Rousseau'sche Rückstände, ästhetische Lamentos, die hinter diesen Bildern standen, nein, es war im Gegenteil die Vision der hellen Rasse, deren Tragödie ich in mir trug, deren Abgründe ich gefühlt hatte, als deren Vertreter ich überall erschienen war, nun hatte meine Rückkehr zu ihr und der inzwischen von ihr so betonte Begriff der Geschichte dazu geführt, sie selber entwicklungsmäßig zu betrachten, ihren Verlauf zu chiffrieren, ihrer Vergangenheit nachzufühlen[.] (S. 221)

Der aus der Fremde zurückgekehrte Weinhausbesucher sieht sich also als einen herausragenden, tragischen Vertreter der Weißen, deren »geistige[] Lage« (S. 220) er, geschult am Anderen, nun umso klarer zu erkennen meint und deren entwicklungsgeschichtliches Potential ihm offenbar Anlass zur Sorge gibt.

III

Blickt man im Lichte der Vor-Vergangenheit auf die Weinhaus-Episode, so fällt zunächst eine Leerstelle auf: Wie es zu dem abrupten Wechsel vom Leben eines Weltenbummlers zwischen high society und Einsamkeitsidylle zu dem allabendlichen Versacken im Weinhaus einer deutschen Durchschnittsstadt kommen konnte, wird in der Erzählung bezeichnenderweise gar nicht thematisiert, geschweige denn ausfabuliert. Im Gegenteil versucht der Ich-Erzähler diesen Bruch durch die Behauptung von Kontinuitäten wie etwa das angeblich noch nie vorhandene Berufsinteresse zu kaschieren. Gerade dieses hat vermutlich auch die entlastende Funktion eines Selbstschutzes angesichts einer narzisstischen Kränkung, denn der Ich-Erzähler, früher auf der großen Weltbühne tätig, ist in der *Weinhaus*-Gegenwart gewissermaßen auf dem Abstellgleis gelandet. Zwar ist er noch berufstätig, es bleibt aber völlig offen, welcher Beschäftigung er nachgeht.[50] Da er sich ganz offensichtlich nicht in Berlin, wo das Auswärtige Amt seinen Sitz hat, aufhält, kann man spekulieren, dass der wenig systemkonforme Konsularbeamte möglicherweise längst aus dem Außendienst zurückberufen und beurlaubt wurde[51] und nun in der heimatlichen Provinz ein unauffällig-verstecktes Leben führt und sich mit irgendeiner vermutlich in einem Büro ausgeübten Erwerbstätigkeit über Wasser hält.[52]

Nicht um dieser wohl wenig glanzvollen äußeren Lebensumstände willen erinnert sich der Erzähler an die *Weinhaus*-Zeit, sondern der Reflexionen wegen, die er damals in jener Weinstube anstellte, jedoch mit niemandem kommunizieren konnte oder wollte und um deren erinnernde Wiedergabe es ihm nun in erster Linie geht, wie er nicht zuletzt im letzten Absatz der Erzählung zu erkennen gibt: »Das waren meine Gedanken in jenem Frühling.« (S. 240) Dennoch ist auch der Rahmen, in dem diese Gedanken entstanden, sehr genau gestaltet.

Mit seinen »hunderttausend Bewohnern, drei Straßen, auf denen sich alles traf, dem halben Dutzend Restaurants, wo sich alles wiedersah, eini-

[50] Fälschlicherweise als einen »Pensionär« bezeichnet den Weinhausbesucher Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 125; vgl. aber die Bemerkung des Weinhausbesuchers: »Ich füllte tagsüber meinen Beruf aus, soll ich abends noch eine besondere Tätigkeit für das Weltall entfalten?« (S. 225).

[51] Zumindest für die Aufnahme in den Auswärtigen Dienst wurde »[w]ährend des ›Dritten Reiches‹, insbesondere seit 1938 […] die Bindung an die NSDAP ein weiteres Kriterium« (Biographisches Handbuch des deutschen Auswärtigen Dienstes, Anm. 45, S. XXXVI).

[52] Dass es sich um eine Bürotätigkeit handelt, kann man ex negativo aus der Idealvorstellung des Ich von einem untätigen Leben schließen: »Kein Büro, kein pünktlicher Dienstbeginn, kein Bezugszeichen links oben auf den Akten.« (S. 225).

gen Grünflächen, im März mit Krokus, im Herbst mit Geranium stimmungsvoll aufgeheitert« ist der durch und durch mittelmäßige Ort, in dem der Weinhausbesucher lebt, von biederer Überschaubarkeit und trister, nur mühsam mit langweiligen Blumen aufgemunterter Beschränktheit und erscheint ihm dennoch »ganz besonders bemerkenswert« (S. 220). Erstaunlicherweise fühlt er sich hier nämlich näher »an den bürgerlichen und menschlichen Kern einer Gemeinschaft«, an ihren »geschichtlichen Kern«, herangetragen als je zuvor und dazu aufgefordert, den eingeübten ethnologischen Blick nun zu einer breiten Reflexion über die ihn seit jeher interessierende »geistige Lage der weißen Völker« ins Grundsätzliche auszuweiten (ebd.).

Entscheidend ist, dass er zwar über die ihn umgebende bürgerliche Gemeinschaft nachdenken, jedoch nicht an ihr teilhaben will. Seine Alltagsgestaltung ist vielmehr bestimmt von Rückzugsbedürfnis. So lebt der Weinhausbesucher in einer dunklen, weltabgewandten, zur Hofseite liegenden Wohnung, »um verborgen zu bleiben« (ebd.). Innere Distanzierung und Abschottung bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung einer perfekten Fassade sind die beiden Säulen seines ›Doppellebens‹. Immer darauf bedacht, seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen tadellos nachzukommen[53] lebt er gemäß dem Motto: »Sehr höflich [...] aber möglichst selten, und nie unvorbereitet.« (ebd.).

Gegenüber der Vorgeschichte aus der konsularischen Epoche ist die erzählte Zeit auf der *Weinhaus*-Ebene nun extrem konzentriert: Erstreckte sich Erstere über Jahre, ja, Jahrzehnte, so geht es nun um einen Frühling, über weite Strecken um einen einzigen Abend in diesem Frühling. Auch der Handlungsraum selbst steht in denkbar größtem Kontrast zur ehemaligen Weltenbummelei: War der Konsularbeamte überall, so beschränkt sich die Lebenswelt des Weinhausbesuchers beinahe ausschließlich auf das einem Kabinett oder Labor gleichende Weinhaus. Schauplatz im *Weinhaus Wolf* ist nicht die öffentliche Bühne etwa der »Gesellschaftsabende«, auch nicht die höhlenartige Wohnung, sondern beinahe ausschließlich (mit der Ausnahme eines einzigen Spaziergangs, auf den zurückzukommen sein wird) das titelgebende Lokal, ein Ort, der als Gasthaus auf der Schnittstelle zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen Innen- und Außen-

[53] Vgl. »Zu den Gesellschaftsabenden ging ich regelmäßig, erhob das Glas auf das Wohl der Herren, besprach mit den Damen die zur Diskussion stehenden Themen und ließ das Blumenmädchen nicht vorbei, ohne den Strauß der Jahreszeit für meine Nachbarin zu entnehmen.« (S. 219) Das Ende der Erzählung nimmt diese Formulierung rahmend wieder auf: »Öffne Deine Blicke nur der Nacht, des Tags erhebe das Glas auf das Wohl der Herren, besprich mit den Damen die zur Diskussion stehenden Themen und laß das Blumenmädchen nicht vorbei, entnimm ihm Sträuße.« (S. 240f.).

welt liegt. Es handelt sich dabei um eine wiederum eigentümlich unklar beschriebene »kleine Weinstube« (S. 220), die zugleich doch auch einmal als »Saal« (S. 227) bezeichnet wird, möbliert mit Bänken, die »mit Tuch bezogen, immer je zwei zu einer Kabine gruppiert« (S. 231) sich gegenüberstehen, dazu kommen an anderer Stelle »Lehnsessel« (S. 227), aber auch »Stahlstühle« (S. 234). Geführt wird das Weinhaus jedenfalls von einer Wirtin, die »ihre Leute« – »alles Stammpublikum« – kennt und gelegentlich das Wort an sie richtet: »eine angenehme Frau« (S. 220f.).

In dieses Weinhaus kehrt der Weinhausbesucher »des Abends häufig« (S. 220) auf einen Dämmerschoppen, eine »Spätlese« (S. 230) ein, um über seine »Grundfrage« (S. 220) nachzusinnen. Dass er dazu trotz seines Rückzugsbedürfnisses überhaupt einen Raum aufsucht, den er mit anderen teilen muss, findet der Erzähler offensichtlich auch selbst erklärungsbedürftig. Er begründet dies damit, dass seine alte Frage nach dem kultur- und evolutionsgeschichtlichen Stand der weißen Völker sich einer ungeahnten Popularität erfreue, denn »Sie [die weißen Völker] verwiesen neuerdings viel auf ihre Geschichte. […] Sie verwiesen weiter auf ihr Herrentum – Herrenrasse« (ebd.). Elemente seiner eigenen Überlegungen sieht er also in der aktuellen nationalsozialistischen Propaganda auftauchen, wo sie Teil einer offiziellen Ideologie geworden sind. Dies fordert ihn nicht nur zu einer abgrenzenden Schärfung der eigenen Thesen heraus, sondern auch zu einem neuen Blick auf den Gegenstand der Debatte, also auf die Vertreter der »Herrenrasse«. Deshalb leitet der Ich-Erzähler nicht zufällig, sondern sehr genau gesetzt von den Begriffen »Herrentum – Herrenrasse« mit der Frage »gut, also wer waren diese Herren?« (ebd.) zur Beschreibung seiner Abende im Weinhaus über: Im Weinhaus sitzt der Weinhausbesucher, um die »Herren« dieser »Herrenrasse« ins Auge zu nehmen.[54] Ganz im Gegensatz zu Hermann Kesten, der sich von den Nazis aus der Kaffeehausidylle vertrieben sieht, ist es im *Weinhaus Wolf* also gerade der selbsterteilte Auftrag, etwas über die Zeitgenossen als Bezugsobjekte der »Herrenrasse«-Ideologie herauszufinden, der den Weinhausbesucher seinem Abschottungsbedürfnis ungeachtet in die menschliche Gemeinschaft im Gasthaus treibt, wo er neben einer kontemplativen Grundstimmung zugleich das Anschauungsmaterial vorfindet, das er »beobachten« (S. 220) und an dem er sich mental abarbeiten kann.

Konkret sind es insbesondere »drei Herren« (S. 222), die er beobachtet und belauscht. Sie sitzen am Nebentisch und essen »Ragout aus Muscheln«

[54] Diese textinterne Motivation übersieht Pauler (Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 126) wenn er sich darüber wundert, dass »ausgerechnet« die Weinstube zum Ort des Nachdenkens wird.

(ebd.). Mit spürbarem Ekel registriert der Weinhausbesucher die Rituale der Nahrungsaufnahme, der Toilettengänge, des Konsums diverser Genussmittel, der banalen Sprücheklopferei, der ihm als »völlig ausweglos« (S. 231) erscheinenden Gespräche. Diese drei Herren sind gut aufgelegt und versenken sich nicht einsam jeder für sich in Bilder, sondern erzählen einander etwas.[55] Abwertend tituliert der Weinhausbesucher die »Geschäftsfreunde« als »Gegenwartserwählte, Genossen, Geschichtsträger« (S. 225). Sie sind nach seiner Auffassung also diejenigen, die die Gegenwart als Handlungsträger ›erwählt‹ hat, sie erfüllen eifrig ihre Aufgabe in der gegenwärtigen Gesellschaft, verbrüdern sich fröhlich zu »Genossen« und werden so wie selbstverständlich zu »Geschichtsträgern«, zu einem Rädchen in dem von ihnen unbegriffenen historischen Prozess. Im Typus des »Gegenwartserwählten« hat der Weinhausbesucher sein Feindbild gefunden, denn er ist nicht nur im Unterschied zum Ich-Erzähler ein unreflektierter Geschichtenerzähler, sondern zugleich auch ein blinder Erfüllungsgehilfe der Geschichte.

Als »Gegenwartserwählte« erscheinen dem Weinhausbesucher jedoch nicht nur die drei Herren, sondern auch andere Gäste,[56] über deren geradlinige Lebensläufe er erstaunlich gut informiert ist: So weiß er, aus welcher bedeutenden Militärfamilie »der hervorragende Graukopf, ein alter Oberst« stammt, ihm ist klar, dass der »Stille am Hochburgunder« tagsüber ein äußerst erfolgreicher Lebensversicherer ist und er kennt auch die im Lehnsessel sitzende »Persönlichkeit des wissenschaftlichen Gedankenkreises« als einen Verfechter der Ableitungstheorie (S. 227). Auffälligerweise nennt der Erzähler auch hier, wie in der ganzen Erzählung, keine Eigenamen, sondern belässt es bei der Benennung äußerlicher, habitueller, intellektueller und beruflicher Typen: Nicht nur der Konsularbeamte bzw. der Weinhausbesucher, auch die anderen Figuren der Erzählung haben keinen Namen und kein Gesicht.

Woher der Weinhaubesucher seine Informationen über die anderen Gäste überhaupt hat, wird nicht deutlich, denn er scheint nicht bzw. nicht mehr mit ihnen zu sprechen.[57] Ausgangspunkt des einzigen kurzen Dialogs der Erzählung zwischen der Wirtin und dem Weinhausbesucher ist

[55] Sie »erzählten, scherzten mit der Wirtin, ein heiterer Kreis« (S. 222).

[56] Aus der Situation – das Ich und die Wirtin lassen ihre Blicke über »die einzelnen Gruppen und Tische« (S. 227) schweifen und dabei geraten die drei im folgenden beschriebenen Gäste nacheinander in den Blick – wird deutlich, dass es sich diesmal nicht um die Gruppe der drei Herren, handelt, sondern um andere Besucher, die offenbar ebenfalls zum Stammpublikum des Weinhauses gehören.

[57] Auf vergangene kommunikative Akte mit nicht näher bestimmten Personen verweist das Ich mit der Formulierung: »Nein, antwortete ich, solange ich noch antwortete« (S. 232).

denn auch die hartnäckige Schweigsamkeit des Letzteren, die ihn den anderen Gästen, die ihn also ganz offensichtlich ebenfalls beobachten, längst verdächtig gemacht hat. Dass er durch sein Schweigen geradezu »untätig« (S. 225) wirke, so die von der Wirtin übermittelte Rückmeldung, löst bei ihm eine Reflexion über den Begriff der Tätigkeit aus.[58] Seine Weigerung, sich der Geselligkeit im Lokal anzuschließen und dadurch sein Einverständnis mit den »Gegenwartserwählten« zu erkennen zu geben, nehmen ihm die Herren natürlich übel – der Weinhausbesucher hingegen betrachtet dies offenbar als eine Form des Widerstands.

Hatte der Erzähler bei der Darstellung der Konsularzeit seine Verweigerung tradierter narrativer Mustern inszeniert, so stilisiert er sich im Weinhausbesucher als eine Antifigur, als einen körper-, gesichts- und namenlosen, starren und stummen Beobachter, der als Augenzeuge des sichtbaren Falschen und Sprachrohr des unsichtbaren Wahren zu agieren vorgibt und als gesellschaftlicher Verweigerer wahrgenommen wird.

IV

Tatsächlich haben die »Gegenwartserwählten« mit ihrer Frage nach der Untätigkeit des Weinhausbesuchers ins Schwarze getroffen. Er fühlt sich geradezu ertappt, denn »Untätigkeit bei günstigen äußeren Lebensbedingungen« ist »in der Tat« sein Ideal (S. 225).[59] Wie der Erzähler ein Erzählverweigerer ist, so ist der Weinhausbesucher nicht nur ein Kommunikations-, sondern auch ein Tätigkeitsverweigerer. Sein Untätigkeitsideal meint zunächst ganz konkret die Befreiung von jeglicher Verpflichtung zu einem regelmäßigen Büroalltag, denn ein bürgerliches Berufsleben lehnt der ehemalige Konsularbeamte nun im Grunde vollkommen ab. Dabei erscheint ihm das, »was diese hier handeln nannten, Tätigkeit« im Gegenteil gerade als »Vagabondage«, also Herumtreiberei, als »Freiluftstil«, das heißt eine letztlich luxuriöse Form des Müßiggangs. Zugleich gilt Tätigkeit ihm als Ausdruck eines blinden Sicheinfügens in eine negativ konnotierte »Soziologie« (S. 228).

Diese Einschätzungen weisen ins Zentrum der geschichtsphilosophischen und anthropologischen Theorien des Weinhausbesuchers. Sie basieren auf der Überzeugung, dass sich die »weißen Völker« in zwei Gruppen,

[58] »Ich war aufgestört, – tätig? – untätig?« (S. 226); »Ich füllte tagsüber meinen Beruf aus, soll ich abends noch eine besondere Tätigkeit für das Weltall entfalten?« (S. 225).

[59] Dieses Ideal teilt der Protagonist mit dem Autor, vgl. Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 263, (31.1.1936).

»die handelnden und die tiefen«, unterteilen ließen (S. 229). Während sich die Einen, die Handelnden (das heißt die »Gegenwartserwählten«) der Natur, dem Leben und der Geschichte verschrieben hätten, strebten die Anderen, die Tiefen (wie der Weinhausbesucher selbst) nach dem Geist und der Kunst.[60] Während erstere noch verblendet der Auffassung anhingen, dass der Geist dem Leben diene,[61] hätten letztere dessen »antinaturalistische Funktion« (S. 230 u. 238) erkannt. Während erstere handelten, einem »natürlichen Weltbild« anhingen und sich in die Geschichte einzuschreiben versuchten (S. 235 u. 239), beobachteten letztere lediglich – dabei dem Motto »Nur nicht handeln!« (S. 240) folgend – wie der Geist, der »Gegenspieler der platten Vernünftigkeit« (S. 239) sich aus der Geschichte löse. Untätigkeit versteht der Weinhausbesucher folglich als eine hoch reflektierte Haltung des Erkennenden, der weiß, dass es in der gegebenen Situation, der »finalen Gegenwart« (S. 240), nichts zu tun gibt: »Lebe und beobachte es zu Ende« (S. 241).

Gegen das Tätigsein, das ›Geschäfte-und-Geschichte-Machen‹ setzt der Weinhausbesucher zudem – und das ist die zweite Dimension seines Untätigkeitsideals – eine Art von kreativer Kontemplation. Er peilt eine »große Vergeudung der Stunden« an, eine lauernde Form des Harrens auf ›Beute‹, nämlich auf »Eindrücke, Träume«, er strebt nach einem »Sichauslegen mit Wurm und Angel, etwas anbeißen lassen« (S. 226).[62] Seine Untätigkeit versteht der Weinhausbesucher somit zugleich als eine antihistorische und als eine ästhetische Praxis.

Diese Praxis besteht vor allem im Warten, nicht in einer hungrigen Suche, die der Weinhausbesucher längst hinter sich hat.[63] Eine derartige Rastlosigkeit ist vielmehr charakteristisch für einen anderen Typus, von dem der Weinhausbesucher sich explizit abgrenzt: für den »Steppenwolf« (S. 226). Während der Steppenwolf in Hermann Hesses gleichnamigem

[60] Diese philosophischen Reflexionen stehen unverkennbar in der Tradition Schelers, vgl. Max Scheler, Die Stellung des Menschen im Kosmos, München 1947 [zuerst 1928]; zu Benns Scheler-Rezeption vgl. Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs, Anm. 31, S. 178-188 u. Marcus Hahn, Die Stellung des Gehirns im Leben. Gottfried Benn und die philosophische Anthropologie Max Schelers, in: Disziplinen des Lebens. Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik, hrsg. v. Ulrich Bröckling, Benjamin Bühler, Marcus Hahn, Matthias Schöning, Manfred Weinberg, Tübingen 2004, S. 87-110.

[61] Vgl. S. 224 u. 232.

[62] Auch hier handelt es sich um eine aus Benns Briefen in den Text einmontierte Bemerkung, die sich allerdings auf ein anderes Lokal bezieht: »Vielleicht in Stadthalle nachmittags Angel u. Wurm auslegen, um zu fischen u. zu fangen.« (Gottfried Benn an Elinor Büller, Nr. 233 [14.5.1937]).

[63] Auf sein unruhiges Vorleben zurückblickend spricht das Ich davon, dass es »durch alle Länder der Rasse gejagt« sei (S. 232).

Roman – ebenfalls ein eifriger Kneipengänger, der schon zu Beginn der Handlung gern im »Gasthaus zum Stahlhelm« viel »Elsässer« trinkt[64] – den Auftrag hat, »das Wagnis der Menschwerdung zu versuchen« und als Genie zwischen den widerstreitenden Prinzipien Natur und Geist eine »gefährliche Brücke« zu bilden,[65] hat der ›Weinhaus-Wolf‹[66] mit dieser Möglichkeit abgeschlossen, denn eine Brücke zwischen Geist und Natur kann es seiner Auffassung nach gar nicht geben.[67]

Daraus ergibt sich notwendig auch ein unterschiedliches Verhältnis der Beiden zur Natur, insbesondere zur Triebnatur des Menschen: Während Hesses Steppenwolf durch Hermine und Maria an die Welt der »Spiele und Beglückungen der Sinne« systematisch herangeführt wird,[68] streifen die Gedanken von Benns Weinhausbesucher Sexuelles nur einmal flüchtig auf einem Spaziergang vor der Stadt. In dieser einzigen Szene aus der *Weinhaus*-Zeit, die nicht im Gasthaus spielt, verdichten sich die schwüle, dumpfe Frühlingsluft eines verhangenen Nachmittags und die knospenden Kastanienblüten auf seltsame Weise mit den herumspazierenden Bewohnern einer »Anstalt«. Ihr »Kriechen, scheuer Schritt, Stottern und Suchen mit Krücken« verstärkt im Weinhausbesucher den Eindruck, dass »alles sank, was sich erhoben hatte, alles bannte sich dem Niederen zu« (S. 231). Auf diesen geballten Eindruck des Kreatürlichen reagiert er mit heftigem Trieb-

[64] Hermann Hesse, Der Steppenwolf, Frankfurt/M. 1974, S. 31 u. 173-175. Eine Anspielung Hesses Roman vermutet auch, ohne die Idee weiter zu verfolgen und unter dem irreführenden Hinweis auf die vermeintliche Nichtzugehörigkeit des *Steppenwolfs* zur Gattung Roman: Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 128.

[65] Hesse, Steppenwolf, Anm. 64, S. 69.

[66] Auch wenn man aufgrund der autobiographischen Hintergrundinformationen das *Weinhaus Wolf* zu kennen meint, fällt doch auf, dass nur im Titel der Erzählung von einem *Weinhaus Wolf* die Rede ist. In der Erzählung selbst taucht der Terminus oder Name ›Wolf‹ als selbständiger Begriff gar nicht mehr auf, sondern nur noch in der Wortverbindung »Steppenwolf«; vielleicht also handelt die Geschichte von einem ›Weinhaus-Wolf‹, einem Wolf im Schafspelz, der nach innen mit den Zähnen fletscht? Diese Interpretation könnte sich auch auf einen autobiographischen Hinweis stützen, denn Benn selbst hat sich in der Hannoverschen Zeit als Wolf im Schafspelz gesehen, vgl. Gottfried Benn an Tilly Wedekind, Nr. 400 (27.10.1936).

[67] Die Frage nach der »Brücke« steht im *Steppenwolf* wie im *Weinhaus Wolf* im Zeichen von Nietzsches Gedicht »An der Brücke stand | jüngst ich in brauner Nacht« (Friedrich Nietzsche, Ecce homo, in: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, 2. durchges. Aufl., München 1988, Bd. 6, S. 291; vgl. Hesse, Steppenwolf, Anm. 64, S. 77; Weinhaus Wolf, Anm. 14, S. 237. – Die unterschiedliche Einschätzung des Verhältnisses von Geist und Leben wird auch an der Traumsequenz deutlich, die Benn quasi als Antwort auf Harry Hallers Besuch im »Magischen Theater« einbaut; vgl. Weinhaus Wolf, S. 235f. u. Hesse, Steppenwolf, Anm. 64, S. 211-213.

[68] Hesse, Steppenwolf, Anm. 64, S. 152.

verlangen: »Vermischung, rief es auch in mir« (ebd.). Den ›Ruf der Natur‹ unterdrückt das Ich jedoch, sich selbst streng zur Ordnung rufend, und führt sich unter Memorierung einiger imperativischer Formeln auf den rechten Weg, den Weg des Geistes, zurück: »[W]er sich beugt, was kann der noch tragen, wer sich *diesem* beugt« (ebd).

Ähnlich wie sein intertextueller, intellektueller Gegentypus Steppenwolf ist auch der ›Weinhaus-Wolf‹ nicht nur ein Einsiedler, der seine möglicherweise »tatsächlich« vorhandenen »morbide[n] Züge« (S. 225) einräumt und sich an Debatten erinnert, in denen ihm vorgeworfen worden war, dass aus ihm »die Zersetzung« (S. 232) spreche. Er ist, wie er anlässlich des Untätigkeitsvorwurfes nun zugibt, zudem auch ein verhinderter Künstler. Ursprünglich habe er Schriftsteller, Romancier, werden wollen, was jedoch an seiner ihm selbst unleserlichen Handschrift und an seiner antihistorischen, statischen Auffassung von Sprache gescheitert sei.[69] Auch wenn diese Begründungen, zumindest die erste der beiden, nicht einleuchten und nur vorgeschoben sind, scheint es sich keineswegs lediglich um einen »Witz« zu handeln.[70] Vielmehr führt das mit einiger Sorge vorgebrachte Geständnis[71] ins Zentrum seines Doppellebens: Verborgen hinter der »Maske« (S. 221) liegen nicht nur die Bilder aus Tahiti, sondern mehr noch Visionen einer ästhetischen Anthropologie, die den Menschen als Geistwesen und Wortkünstler bestimmt:

> Das Wesen des Menschen ist die Gestaltungssphäre. Nur in der Gestaltungssphäre wird der Mensch erkenntlich, nur in ihr werden die Gründe und Hintergründe seiner Erschaffung klar, nur aus ihr seine Tierreihenstellung deutlich. Fläche in Tiefe überführen, Worte durch Beziehung und anordnendes Verwenden zu einer geistigen Welt eröffnen, Laute aneinander ketten, bis sie sich halten und Unzerstörbares besingen, dies ist ihre Tat. (S. 223f.)

[69] Vgl. S. 225. – Möglicherweise handelt es sich bei dem Hinweis des Ich, dass seiner Überzeugung nach das Wort keine Zeit enthalte und er daher keine Romane schreiben könne, um eine implizite Abgrenzung auf den am Vorabend des Ersten Weltkrieges spielenden ›Zeitroman‹ *Der Zauberberg* von Thomas Mann; auch der Weinhausbesucher bilanziert eine Epoche und sieht den Zweiten Weltkrieg voraus (vgl. S. 225).

[70] Als »Witz« liest den Hinweis auf die geplante Schriftstellerkarriere Pauler, Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 128. Dagegen deutet Martini (Gottfried Benn, Anm. 36, S. 487f.) die Begründung des Weinhausbesuchers für das Scheitern seiner Romanpläne als Kern von Benns Autorpoetik, die auf »Entzeitlichung« und »Entwirklichung« ziele und gegen die Linearität des traditionellen Romans ein »autonomes künstliches Gewebe« setze.

[71] »Sollten sie dies von meiner Stirne ablesen? Ich erschrak. Wenn sie noch Tieferes erblickten?« (S. 225).

Die »Tat«, auf die es ankommt, ist also die Errichtung einer geistigen Welt durch Sprache; die handelnde »Tätigkeit« in Geschäft und Geschichte hingegen ist Ausdruck schieren Verstricktseins. Damit ist die Untätigkeit des Weinhausbesuchers alles andere als harmlos, aus ihr spricht vielmehr, wie die anderen Gäste ganz offensichtlich spüren, eine arrogante Ablehnung und der elitäre Selbstanspruch eines geistigen Sehertums. Der Weinhausbesucher verachtet die anderen Gäste, die über den »Rhein« und »Amerika« (S. 231) reden (eine Gesprächsthematik, zu der er als ehemaliger Konsularbeamter mühelos etwas beitragen könnte) und verschanzt sich hinter seinem Schweigen; dabei ist er davon überzeugt, dass aus ihm, dem Vordenker einer ästhetischen Anthropologie und überzeugten Nichthandelnden nichts weniger als »der abendländische Geist« (S. 232) selbst spricht.

V

Wie verhält sich dieser Geist nun zum politischen Tagesgeschehen? Der Ich-Erzähler liefert keine politische Analyse und Kritik des Nationalsozialismus, der Weinhausbesucher ist kein antifaschistischer Widerstandskämpfer und seine Haltung der Untätigkeit basiert im Kern nicht auf seinen Erfahrungen im ›Dritten Reich‹. Ausgehend von Nietzsche und in implizitem Rückgriff unter anderem auf die paläontologischen, natur- und menschheitsgeschichtlichen Ansätze Edgar Dacqués, Oswald Spenglers und Kurt Breysigs entwickelt er eine sehr allgemeine theoretische, von der Tagespolitik unabhängige Perspektive auf die abendländische Kulturgeschichte als einer kurz vor dem Endpunkt angelangten kontingenten Verfallsgeschichte und zieht daraus die Konsequenz einer Handlungsverweigerung.[72] Die »weiße Rasse« differenziert der Weinhausbesucher in problematischer Weise unter Rückgriff auf den der Rassentheorie entnommenen Terminus der ›Degeneration‹ in angeblich höher und niedriger stehende Völker. Der Blickwinkel ist der einer biologistisch fundierten Geschichtsphilosophie. Keine Rolle spielen bei diesen Überlegungen die Differenzen zwischen den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen etwa der Weimarer Republik und denjenigen des ›Dritten Reichs‹.[73] Zeittypische

[72] Vgl. dazu die Kontextualisierungen von Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs, Anm. 31.

[73] Vgl. S. 229f. Auf diese Ignoranz des Ich gegenüber der Zeitgeschichte zugunsten einer Konzentration auf die Geschichte des Abendlands und der »weißen Rasse« weisen auch hin Pauler (Schönheit und Abstraktion, Anm. 33, S. 127) sowie Schärf (Der Unberührbare, Anm. 32, S. 277f.). Die diesbezüglichen Hinweise von Schärf scheinen aufgrund der Gleichsetzung der Positionen des Progatonisten und Erzählers des *Weinhaus*-Textes mit denjenigen

Vokabeln des Nationalsozialismus weist der Text abgesehen vom zitierten Terminus der »Herrenrasse« (S. 220), einer ironisch-abgrenzenden Bezugnahme auf die »Blut und Boden«-Ideologie (S. 233) und einem vagen Hinweis auf »Propaganda« (S. 239) kaum auf.

Und dennoch scheint die Zeit des Nationalsozialismus nicht zufällig die »finale Gegenwart« (S. 238), der Endpunkt der ins Auge gefassten Entwicklung zu sein. Denn das Weinhaus ist keineswegs eine »Insel der Geschichtslosigkeit«;[74] vielmehr formt der Weinhausbesucher es sich vor seinem kontemplativen Auge zu einem polemischen Bild, in dem es, »[g]raphisch dargestellt« die »geschichtliche Welt« geradezu symbolisiert (S. 233). In diesem allegorisierenden Bewusstseinsakt verdichtet sich nicht nur die gedankliche Substanz des Textes, zugleich wird hier auch ihr novellistischer Kern, die unerhörte Begebenheit, sichtbar.

Ausgangspunkt ist eine Reflexion über die Natur. Im Anschluss an die »moderne Lebenslehre« (S. 233), das heißt die Biologie, und in Übereinstimmung mit einer seit der Antike üblichen Unterteilung gliedert der Weinhausbesucher die Natur in Unbelebtes und Belebtes, in Anorganisches und Organisches. In den diesbezüglichen wissenschaftstheoretischen Debatten ist seit jeher die Frage entscheidend, ob es zwischen organischer und anorganischer Natur Übergänge gibt oder ob sie als qualitativ getrennt begriffen werden müssen.[75] Der Weinhausbesucher erweist sich als Anhänger der zweiten Auffassung und hält in impliziter Abgrenzung zum Monismus etwa Ernst Haeckels fest,[76] dass es sich um »zwei rückverbundene Ausdrucksformen einer höheren Einheit« handle, »zwischen denen es keine Übergänge und Ableitungen, keine ›Entstehung‹ des Lebens ›aus‹

Benns problematisch. Überzogen und in der Sache wenig weiterführend ist in diesem Zusammenhang insbesondere Schärfs Behauptung, Benn betreibe im *Weinhaus Wolf* mit der Idee eines »artistischen Führerstatus« und einer »artistischen Menschheitsavantgarde« keinen »Anti- sondern Hyperfaschismus, und man darf angesichts solcher Perspektiven schon die Frage stellen: Ist das bloß politische Naivität oder schon eine Form der Geisteskrankheit?« (ebd., S. 278).

[74] So Helmut Lethen, Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit, Berlin 2006, S. 205; korrigiert werden muss auch ein Lesefehler: Gesagt wird nicht: »Propaganda kann ›Exkremente in Maiglöckchen verwandeln‹« (ebd.), sondern im Gegenteil: auch das zeitgebundene Erkennen, an das sich das Ich gebunden weiß, sagt: »keine Propaganda kann Exkremente in Maiglöckchen verwandeln« (S. 239).

[75] Schon Aristoteles nimmt Zwischenglieder zwischen dem Unbelebten und dem Belebten an, vgl. Arthur O. Lovejoy, Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, Frankfurt/M. 1993 [zuerst 1936], S. 74; einen zeitgenössisch aktuellen Ausdruck findet die Debatte etwa in der Neubegründung des Vitalismus durch Hans Driesch; zu Benns Driesch-Rezeption vgl. die Hinweise bei Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs, Anm. 31.

[76] Vgl. dazu Paul Ziche (Hrsg.), Monismus um 1900. Wissenschaftskultur und Weltanschauung, Berlin 2000.

dem Anorganischen gibt oder gab, es sind zwei Kreise, zwei Ausdrucksformen« (S. 233f.). Der Protagonist ist damit Schüler des Paläontologen und Mythentheoretikers Edgar Dacqué, der Anorganisches und Organisches ebenfalls als »zwei Wesensbezirke der Natur« betrachtet, zwischen denen die Grenze »unüberschreitbar« sei: »beide Sphären sind zweiseitiger Ausdruck für eine innere, höhere, übergeordnete Einheit«.[77] Für seine radikale Abkehr vom mechanistisch-deterministischen Zeitgeist und der darwinistischen Annahme einer allmählichen Evolution des Menschen aus dem Tierreich, sowie vermutlich auch aufgrund seiner unwissenschaftlichen intuitiven, metaphysischen Arbeitsmethode wurde Dacqué vom akademischen Betrieb ausgegrenzt.[78] Darauf spielt der Weinhausbesucher an, wenn er betont, dass man für die Überzeugung von den zwei unabhängigen Ausdrucksformen des Anorganischen und Organischen »[b]is vor kurzem […] seinen Lehrstuhl verlor« (S. 234).[79] Dies habe sich geändert: Die Lehre von der grundsätzlichen Verschiedenheit der toten Materie und des Lebendigen sei auf dem Wege »Allgemeingut« (S. 234) zu werden. Nun jedoch habe sich ein neues Denk-, oder besser gesagt Lehrverbot etabliert: »Niemand aber darf sagen, daß ein drittes Reich die gleichen Rechte der Anschauung fordert.« (ebd.).

[77] Diese Auffassung hat Dacqué in seinen seit den zwanziger Jahren erscheinenden naturhistorisch-metaphysischen Büchern immer wieder vertreten. Benn war ein eifriger, wenngleich nicht alle (heute zum Teil bizarr anmutenden) Auffassungen des Verfassers teilender Leser. Den morphologischen Ansatz aus Dacqués berühmtem Werk *Urwelt, Sage und Menschheit* (1924) baute Benn ebenso in seine eigenen Überlegungen ein wie er auch dessen teleologische Entwicklungslehre (*Das Leben als Symbol* [1928]) rezipierte; vgl. auch dazu in überzeugender Abgrenzung zu der alten Abwertung Dacqués durch Wellershoff: Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs, Anm. 31, insbes. S. 153-167. Aufgrund der formulierungstechnischen Passung zum *Weinhaus Wolf* wird hier aus einem erst nach dem Bennschen Text erschienenen Werk zitiert Edgar Dacqué, Die Urgestalt, Leipzig 1940, S. 56 u. 57.

[78] Vgl. Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs, Anm. 31, S. 157.

[79] Unklar bleibt, weshalb die *Stuttgarter Ausgabe* in ihrem Kommentar diese Anspielungen gar nicht aufnimmt, geschweige denn auflöst. Zumindest im Fall des *Weinhaus Wolf* sind aber auch an anderer Stelle Nachlässigkeiten zu bedauern, so etwa bei der Suche nach Zitatquellen, wo die Ausgabe zum Teil sogar hinter den Stand der Forschung zurückfällt; vgl. etwa den fehlenden Nachweis des Zitats »Leid ist die einzige Ursache des Bewußtseins« (S. 226), im Kommentar mit »nicht ermittelt« vermerkt (ebd. S. 627), obwohl die 1977 in 2. Auflage erschienene Ausgabe des Briefwechsels zwischen Benn und Oelze es bereits als ein Zitat aus N. Berdjajews *Die Weltanschauung Dostojevskijs* (1925) nachweist, vgl. Gottfried Benn an F. W. Oelze, Nr. 92 (14.8.1936), Kommentar ebd. S. 418. Freilich handelt es sich nicht um eine eigene Aussage Berdjajews, vielmehr zitiert dieser in seinem Kapitel *Der Mensch* breit aber ohne Nachweis aus den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*; vgl. »Das Leiden – ja, das ist die einzige Ursache der Erkenntnis.« Fjodor M. Dostojewski, Aufzeichnungen aus dem Untergrund, in: Der Spieler. Späte Romane und Novellen, übers. v. E. K. Rahsin, 17. Aufl., München 1999, S. 429-567, das Zitat S. 468.

Hier wird nun auffällig verrätselnd gesprochen: Erstens wird ein nur mit dem unbestimmten Artikel benanntes, nicht näher charakterisiertes »drittes Reich« eingeführt, ohne dass vorher der Terminus »Reich« überhaupt gefallen wäre. Damit werden zweitens die »Kreise« des Anorganischen und Organischen indirekt und im Nachhinein als erstes und zweites »Reich« bestimmt. Geklärt ist damit drittens zunächst gar nicht, was das neu hinzutretende dritte Reich eigentlich beinhaltet – klar ist nur, dass der Bereich der rein biologischen »Lebenslehre« nun verlassen wird, denn diese konzentriert sich auf die Erforschung des Organischen in Abgrenzung zum Anorganischen.[80] Viertens fällt die umständliche Formel auf, mit der die fehlende Meinungsfreiheit beklagt wird: Vermisst werden »Rechte der Anschauung«, also erlaubte Möglichkeiten des Sehens.

Um die Perspektive, den Wahrnehmungsblickwinkel, nicht um das Objekt der Wahrnehmung, das als »drittes Reich« bezeichnet wird, geht es auch im Folgenden. Während man Organisches und Anorganisches im Wissenschaftsbetrieb mittlerweile als zwei getrennte, nicht teleologisch aufeinander verwiesene Ausdrucksformen ansehen dürfe, halte man bezüglich des (nun wie selbstverständlich mit dem bestimmten Artikel versehenen und damit als bekannt unterstellten) »dritten Reiches« am deterministischen Entwicklungsgedanken fest, denn die verbindliche Lehrmeinung laute hier strikt: »Das dritte Reich ›dient‹ dem zweiten und hat sich selbst aus ihm heraufmanipuliert.« (S. 234) Der Lehrsatz beschreibt nicht, was als drittes Reich zu verstehen sei, sondern benennt lediglich die Position, die es im herrschenden Weltbild einnimmt, nämlich seine genetische und funktionale Rückführbarkeit auf das zweite Reich. Textintern kann aus diesem Satz eine erste inhaltliche Bestimmung des »dritten Reiches« erschlossen werden: Es muss sich um das Reich des Geistes handeln, denn dem Organischen, dem Leben, dienend ist nach Meinung der »Gegenwartserwählten« der Geist. Diese Auffassung lehnt das Ich bekanntlich ab.[81] Es handele sich, so der Weinhausbesucher weiter, bei dieser Auffas-

[80] Textextern referiert die Vorstellung von den drei Reichen zugleich auch auf Kurt Breysigs Darstellung der *Naturgeschichte und Menschheitsgeschichte* (Berlin 1933), in der das »anorganische«, das »biische«, d.h. das lebendige und das »menschheitliche«, mit Vernunft beseelte Reich unterschieden werden. Diese drei Reiche müssten nicht monistisch, sondern jedes für sich »nach den seinem Sein und Werden gemäßen Regeln« begriffen werden, wobei das »menschheitliche« Reich in einer »Schicht« auch am »biischen«, mit einer auch am »anorganischen« teilhabe (ebd., S. 19 u. 15). Dem Historiker Breysig geht es bei seiner Unterscheidung der drei Reiche freilich nicht um Biologie, sondern um Geschichte. In diesem Sinne wird auch im *Weinhaus Wolf* die allgemeine »Lebenslehre« schnell an die Historie angeschlossen.

[81] Wenn das Ich gegen diese Ideologie seine eigene Auffassung einer »Antithese von Leben und Geist« (S. 237) setzt, so betrachtet es die Reiche Leben und Geist in der Tat als »Aus-

sung auch weniger um eine »Theorie«, sondern um »eine für Machthandlungen verwendungsfähige Prozeßordnung« (S. 234), um eine auch mit juristischer Gewalt abgesicherte, institutionalisierte Ideologie, mit deren Hilfe Geschehnisse, ›Prozesse‹, in der Welt geordnet werden. Wozu es führe, wenn man mit diesem Ordnungsmuster auf Wirklichkeit blicke, führt der Weinhausbesucher nun an einem konkreten Beispiel vor. Er überträgt die »Prozeßordnung« als Lektüreschlüssel auf die Weinhausszene und ordnet die einzelnen Elemente zu einem Denkbild mit dem Charakter eines barocken Emblems an:

> Graphisch dargestellt ergibt sie [d.i. die Prozeßordnung] für das Weinhaus: Stahlstühle, Reich 1, sind belastet mit Reich 2; Belaster genießen Ragout aus Muscheln und reden als Vokalträger Gruppe Leben; wenn sie nach Natron aufstoßen, geschieht es wissenschaftlich, damit eröffnet sich ihnen Reich 3. Unterschrift: geschichtliche Welt, Ausgangslage. (S. 234)

Das aus einem dreiteiligen Bild und einem erläuterndem Schriftzug bestehende Emblem ist unübersehbar eine Satire auf die Zeitgenossen und den Zeitgeist. Auf dem Anorganischen, den Stahlstühlen, sitzen Vertreter des Organischen, und zwar der Unterabteilung »Vokalträger«, also Menschen. Es sind die zur »Gruppe Leben« (nicht zur ›Gruppe Geist‹) gehörenden Gäste des Weinhauses wie die drei Herren, das heißt die »Gegenwartserwählten«, die – wie könnte es auch anders sein – »Ragout aus Muscheln« essen. Ihre eventuell durch Völlerei überforderte Verdauung beruhigen sie durch die Einnahme von Natron, einem beliebten Mittel gegen Sodbrennen. Diese Möglichkeit eines gezielten steuernden Eingriffs in die Prozesse ihres Körpers gibt ihnen das Gefühl, Herr über das Leben zu sein und so dringen sie, indem sie erleichtert aufstoßen, in das vor, was sie für das Reich des Geistes halten. Das Verhältnis von »Reich 3«, dem Geist, und »Reich 2«, dem Leben, ist vulgärmechanistisch und rein physiologisch. Das Reich des Geistes »eröffnet sich« den Zeitgenossen durch aufsteigende Gase, es ist eine pure Physio-Logik.[82] Umgekehrt ist den »Gegenwarts-

drucksformen«, zwischen denen es »keine Übergänge und Ableitungen« gibt, wie in der »Theorie« zunächst am Beispiel des Anorganischen und Organischen ausgeführt. Dass diese Auffassung der getrennten, unüberbrückbaren »Kreise« unerwünscht ist, wird in der Erinnerung des Ich an seine Auseinandersetzungen mit den »Gegenwartserwählten« deutlich, die ihm vorwerfen, aus ihm spreche die »Zersetzung« (S. 232).

[82] Diese ›Verdauungslogik‹ sollten die »Belaster«, so das Ich höhnisch, ruhig weiterpraktizieren, »bis ihnen die Beutel aus den Bruchpforten treten« (S. 234), bis ihr ewiger Ragoutgenuss, ihre übertriebene Lebenslust (»Leben wolltet Ihr«, S. 236) also wohlmöglich einen Leistenbruch verursache.

erwählten« der Geist, spiritus, nicht das Andere der Natur, sondern ein Produkt derselben, und zwar ein ganz simples und ordinäres: ein Rülpser. Das Emblem entlarvt die (»wissenschaftlich«, das heißt durch intentionale Einnahme eines Heilmittels) aufstoßenden Herren der »Herrenrasse« damit als die Inbilder einer geistlosen Kreatur. Der Weinhausbesucher, der als Apologet des Geistes an diesem locus in der Defensive ist, holt zeichenhaft zum Gegenschlag aus und inszeniert mit seinem Emblem das Unerhörte.

Die Charakterisierung der Vertreter der »Herrenrasse« als aufstoßende Fresser erweist sich im übrigen als Retourkutsche auf den bekannten, am 7. Mai 1936 erschienenen Verriss im *Schwarzen Korps*, in dem Benn über sich hatte lesen müssen, dass seine frühen *Morgue*-Gedichte »Schweinereien« und »Ferkeleien« seien, die »Geistesverblödung ins Volk« trügen. Die Lyrikproduktion sei bei ihm »ein geistiger Verdauungsprozeß, bei dem zwangsläufig übelriechende Blasen aufsteigen« und habe in dem Gedicht *Selbsterreger* »zu dem sicher gewünschten Resultat ›warme Luft‹ geführt«.[83]

Gegen diesen Vorwurf, seine Lyrikproduktion sei »ein geistiger Verdauungsprozeß«, setzt Benn im *Weinhaus* nicht nur das Bild des auf dem Stahlstuhl sitzenden und nach Natron aufstoßenden geistlosen »Gegenwartserwählten«, der, mit »handeln und schichten« beschäftigt, gar nicht merkt, dass die Lage eine finale, eine »Ausgangslage« (S. 234) ist.[84] Das »Reich 3«, an dem die Stahlstuhl-»Belaster« per Natron teilhaben und das sich ihnen nach Ragoutgenuss »eröffnet«, ist zudem natürlich nichts anderes als das ›Dritte Reich‹, das sein Existenzrecht mit einer vulgärmaterialistischen ›Verdauungslogik‹ ideologisch absichert.

Allerdings scheinen seine Tage gezählt. Zwar lässt es sich noch feiern, preist sich als »schöpferische Erfüllung der Weltvernunft« (S. 235), und untersagt, die Berechtigung seiner Existenz in Frage zu stellen. Dennoch enthüllt sich dem am Ende doch wohl trunkenen Weinhausbesucher in der hereinbrechenden Nacht eine nahende »Verwandlung!« (S. 241) Von ihr künden Chiffren und Zeichen, die aus dem Weingeist aufsteigen.[85] Die Wahrheit, die in dem zentralen Emblem der Novelle Form gewinnt, ist die vom nahenden Ende des politischen ›Dritten Reichs‹, das sich einem wohlverstandenen geistigen dritten Reich so vollkommen verweigert. Der Tätigkeitsverweigerer singt dem mit einem sinkenden Schiff[86] verglichenen

[83] [Anon.], Der Selbsterreger!, in: Das Schwarze Korps, Berlin, 7. Mai 1936.

[84] Diese »Ausgangslage« ist nicht etwa ein Anfangspunkt, sondern im Gegenteil eine finale Lage, dadurch bestimmt, dass ein Weg »ausgegangen« ist, vgl. S. 240.

[85] Es geht um die »Wahrheit, die hier im Weinhaus zwischen den Fässern auftaucht« (S. 236).

[86] Vgl. S. 222.

Weinhaus und seinen Bewohnern, den Geistverweigerern, mit spürbarer Lust am Untergang sarkastisch ein Abschiedsständchen.[87] Bis die »Verwandlung!« tatsächlich eintritt, bleibt für ein Glas Spätlese aber wohl noch Zeit.

[87] Der Ausspruch des Weinhausbesucher »noch eine Stunde, dann ist Nacht, – daglüah, gleia, glülala!« (S. 234) ist ein Zitat aus Richard Dehmel, Mein Trinklied, in: Dichtungen, Briefe, Dokumente, hrsg. u. mit e. Nachw. vers. v. Paul Johannes Schindler, Hamburg 1963, S. 41: »Noch eine Stunde, dann ist Nacht; | [....] djagloni gleia glühlala!« In Dehmels *Trinklied* fällt dem lyrischen Ich im Angesicht des Todes, zunächst das Glas aus der Hand. Mit einem »Klingklang« hat er aber gleich wieder ein neues und singt mit dem Mute der Verzweifelung seinen Saufkumpanen zu: »Trinkt, wir schweben | *über* dem Leben, an dem wir kleben! | Hoch!«

ERHARD SCHÜTZ

KUNST DER KYBERNETIK ODER EVOLUTION AUS DEM AQUARIUM

Heinrich Schirmbecks *Und ärgert dich dein rechtes Auge* (1957) im Kontext nachgelesen

> »Wer uns von der Notwendigkeit spricht, die Flüchtlinge und die Arbeitsplätze zusammenzubringen, der ruft meistens nicht viel mehr als ein Gähnen hervor. Wer uns aber mit der Schilderung unterhält, wie ein radioaktiver Sowjetnebel die Stadt New York demnächst einhüllen wird, der kann auf gespannte Zuhörer rechnen.«
>
> *Friedrich Sieburg*

> Was machen Sie im Falle eines Atomschlags?
> Ich hülle mich in mein Bettlaken und gehe gemächlich zum Friedhof.
> Warum gemächlich?
> Damit keine Panik ausbricht.
>
> *Wolfgang Neuss*

I

Im Juli 1956 schrieb die Zeitschrift *Texte und Zeichen* einen Preis aus für einen »realistischen, zeit- und gesellschaftskritischen Roman«. Angeboten wurden 3.000 DM und die Veröffentlichung im Luchterhand-Verlag. Die Jury, bestehend aus Theodor W. Adorno, Max Bense, Wolfgang Koeppen, Karl Korn und Alfred Andersch wolle »weder Tendenz noch Thematik vorschreiben«, suche vielmehr nach »Prosagebilden, die, wie sehr auch verfremdet, etwas von den heute bestimmenden gesellschaftlichen Zusammenhängen spürbar machen.«[1] Genau ein Jahr später, im Juli 1957, stellte

[1] Texte und Zeichen 1956, H. 4, S. 343.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-015 | CC BY-NC-ND 4.0

sie fest, dass von den insgesamt 42 eingesandten Manuskripten keins die »Grundbedingung« erfüllt habe.[2] Ob Heinrich Schirmbeck das Manuskript seines Romans mit dem biblischen Titel *Ärgert dich dein rechtes Auge*[3] eingesandt hatte, ist bisher nicht auszumachen. Der im Herbst 1957 bei Schneekluth erschienene Roman mit dem Untertitel *Aus den Bekenntnissen des Thomas Grey* hätte jedenfalls Schirmbecks eigenem Anspruch nach die Kriterien der Ausschreibung in Thematik, Form und Stil geradezu übererfüllt. In einen Kontext, in dem etwa der Kybernetiker Gotthard Günther, dessen Buch *Das Bewusstsein der Maschinen*[4] in denselben Notizen angekündigt wie der Preis abgesagt wurde, Max Benses Werk *Ästhetische Information*[5] besprach, hätte der Roman Schirmbecks durchaus gepasst. Geht es in ihm doch um nicht weniger als die Diskussion von Atomphysik, Quantentheorie und Kybernetik zusammen mit Psychoanalyse, Existenzialismus, Surrealismus – und in alledem um die Einlösung des Anspruchs auf eine der jüngsten Welterfahrung naturwissenschaftlich-technischer Möglichkeiten zur Weltauslöschung gewachsen sich zeigenden Kunst. Wenn Schirmbeck damals den »reinen Artisten« vorhielt, ihnen fehle »die therapeutische Absicht, der sittliche Wille, den Schmerz der Welt zu heilen«, gibt er seine eigene, durchaus didaktische Intention zu erkennen, die dichterische Berufung nämlich, »die Wirklichkeit zu verändern«.[6]

1957, das Erscheinungsjahr von Schirmbecks Roman, war für das, was Hans Blumenberg schon 1946 zur »neuen Welttatsache«[7] erklärt hatte und was Günther Anders 1960 die »atomare Situation« nennen wird,[8] besonders prägnant. Im April war das *Göttinger Manifest* führender Kernphysiker erschienen, im selben Monat war das NATO-Planspiel ›Schwarzer Löwe‹ publik geworden, dessen Szenario mit einer völligen Zerstörung Deutschlands endete. Und im September, zur Bundestagswahl, appellierten

[2] Ebd., 1957, H. 4, S. 441.

[3] Heinrich Schirmbeck, Ärgert dich dein rechtes Auge. Aus den Bekenntnissen des Thomas Grey, Darmstadt 1957 (Seitenangaben im Text folgend nach dieser Ausgabe).

[4] Gotthard Günther, Das Bewußtsein der Maschinen, Krefeld 1957.

[5] Max Bense, Ästhetische Information, Krefeld 1956 (Aesthetica II).

[6] Heinrich Schirmbeck, Die Formel und die Sinnlichkeit, München 1964, S. 64 u. 68.

[7] Zit. n. Helga Raulff, Strahlungen. Atom und Literatur, Marbach a. N. 2008 (Marbacher Magazin 123/124), S. 138.

[8] Günther Anders, Thesen zum Atomzeitalter, in: Das Argument 2, 1960, H. 17, S. 226-234, hier: S. 227: »*Nicht Atomwaffen in der politischen Situation, sondern politische Aktionen in der Atomsituation.* Die plausibel klingende Behauptung, in der heutigen politischen Situation gebe es unter anderem auch ›Atomwaffen‹, ist eine Irreführung. Da die heutige Situation ausschließlich durch die Existenz der ›Atomwaffen‹ bestimmt ist, finden umgekehrt die sogenannten politischen Aktionen innerhalb der atomaren Situation statt.«

zwanzig mehr oder weniger namhafte Autoren[9] gegen die nukleare Aufrüstung der Bundeswehr.

Im gleichen Jahr erschien Hans Helmut Kirsts *Keiner kommt davon. Bericht von den letzten Tagen Europas*,[10] ein dokumentaristisch angelegter Reißer über den Ausbruch eines dritten, atomar geführten Weltkriegs, der nicht nur die beiden deutschen Staaten in Schutt und Asche legt. Das Buch des Bestsellerautors von *08/15*, das hier für eine ganze Reihe militärischer Endzeitvisionen stehen mag, kam nicht gut an.[11] Trotz der Mitarbeit Jesco von Puttkamers, damals militärpolitischer Kommentator der *Süddeutschen Zeitung*, wurde der Roman von der Kritik durchweg als »Unsinn« oder »Schmarrn« abgetan. Ein Rezensent wünschte sich in seinem Verriss: »In einer solchen Zeit müßten Dichter entstehen, die wie Dante zu deuten wissen, was letzten Endes des Menschen Sein zwischen Himmel und Hölle ausmacht.«[12]

Heinrich Schirmbeck traute sich zu, eben dieser Dante zu sein. Zwar stieß er bei der Kritik auf größeres Interesse und Wohlwollen als Kirst, den die als seriös geltenden Rezensenten ohnehin ignoriert hatten, aber insgesamt doch auf eher Verlegenheit und zwiespältige Haltungen. Schirmbeck erlebte gewissermaßen, woran Gotthard Günther Max Bense erinnert hatte, dass nach Shannon »›feed-back‹ […] entweder positiv oder negativ sein« könne.[13] Reservelose Zustimmung jedenfalls war eher selten, sieht man von amerikanischen Reaktionen auf die englische Übersetzung ab, die Schirmbecks Buch Thomas Manns *Zauberberg* an die Seite stellten. Dies von Schirmbeck wie seinen Adepten immer wieder gerne zitierte Lob dürfte jedoch am ehesten in der dürftigen Übersetzungslage begründet ge-

[9] Aufruf vom 5.9.1957: Stefan Andres, Axel Eggebrecht, Ernst Kreuder, Jesco von Puttkamer, Paul Schurek, Wolfgang Weyrauch, Martin Kessel, Josef Bauer, Hans Hennecke, Wilhelm Lehmann, Guntram Prüfer, Max Stefl, Adolf Grimme, Hans Riepl, Karlheinz Deschner, Hans Henny Jahnn, Erwin Piscator, Paul Schallück, Erich Franzen, Hans Dohrenbusch. Nach Blaubuch. Dokumente über den Widerstand gegen die atomare Aufrüstung der Bundesrepublik, hrsg. v. Friedenskomitee der Bundesrepublik Deutschland, 2. Aufl., Düsseldorf 1958, S. 156. Schirmbeck selbst ist in der Zeit nur einmal mit einer Unterschrift dokumentiert, als Mitunterzeichner eines »Aufrufs von Persönlichkeiten des kulturellen Lebens« (in: Die Kultur vom 15.4.1958, S. 135-138).

[10] München 1957.

[11] Vgl. hierzu ausführlich Andy Hahnemann, Keiner kommt davon. Der Dritte Weltkrieg in der deutschen Literatur der 50er Jahre, in: Erhard Schütz u. Wolfgang Hardtwig (Hrsg.), Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945, Göttingen 2008, S.151-165.

[12] Antonius Eickhoff. Zit. n. Hahnemann, Keiner kommt davon (Anm. 11), S. 164.

[13] Gotthard Günther, Sein und Ästhetik, in: Texte und Zeichen 1957, H. 4, S. 429-440, hier: S. 440.

wesen sein.[14] Insgesamt sehr positiv äußerte sich Karlheinz Deschner im *Hessischen Rundfunk*,[15] respektvoll Paul Hühnerfeld in der *Zeit*,[16] trotz der Charakterisierung als »ein wahres Monstrum« und »kentaurische[s] Wesen« insgesamt sehr positiv auch Friedrich Sieburg in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*,[17] während der *Spiegel* nur »abenteuerlich aufgeputzte Intrigen« und »krause[n] Bildungszauber« erkannte[18] und andere von »Monstre-Pudding« oder einem »Pandämonium enzyklopädischer Unruhe« sprachen.[19]

II

Um was ging es nun in diesem pandämonischen Monstrum?

> Man sprach von Wolken radioaktiver Staubteilchen […]: Kondensationskerne künftiger Sintfluten. Die apokalyptische Literatur schwoll an. Man beschrieb das Grauen künftiger Atomkriege. […] Die Dichtung verschrieb sich dem Weltekel. Säulenheilige, Geißler und eingemauerte Eremiten wurden wieder Mode. In utopischen Filmen verherrlichte man den sex-appeal bleigepanzerter Radiologinnen, die sich mit sauerstoffrüsselbewehrten Raketenpiloten in den Kratern lunarer Landschaften trafen. […] Die Massen fieberten in einer dumpfen Angst. Größer aber als die Angst war das Gefühl der Ohnmacht. Man stürzte sich in den Strudel des Genusses, um das Bewußtsein der Wehrlosigkeit zu ertränken. (S. 425)

– an dieser Passage aus Schirmbecks Buch mag man zunächst festhalten können, um was es ihm augenscheinlich *nicht* ging, nicht um Apokalypse und Science Fiction, nicht um Angstreligiosität und Ohnmachtsfatalismus. Um was aber dann? Um was geht es nun in diesem Werk, das erst in einer

[14] Vgl. Orville Prescott [Books of the Times], in: The New York Times vom 15.2.1961, sowie – zurückhaltender – Frederic Morton, Thomas Grey's odyssey, in: The New York Times vom 26.2.1961. Der Übersetzer, Norman Denny, hat vorwiegend aus dem Französischen übersetzt, u.a. André Maurois, Georges Simenon, Jean Renoir und zahlreiche Werke von Marcel Aymé.

[15] Vgl. Karlheinz Deschner, Nachwort, in: Heinrich Schirmbeck, Ärgert dich dein rechtes Auge. Aus den Bekenntnissen des Thomas Grey. Roman, Wiesbaden 2005, S. 549-553.

[16] Paul Hühnerfeld, Deutscher Romanautor in neuen Dimensionen, in: Die Zeit vom 12.6.1958.

[17] Friedrich Sieburg, Der Dichter und sein Monstrum, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 278 vom 30.11.1957, S. 49.

[18] Neu in Deutschland, in: Der Spiegel vom 5.3.1958, S. 53.

[19] Hellmut Jaesrich, Ein Korb mit Lesefrüchten, in: Neue Deutsche Hefte 42, Januar 1958, S. 935-937, hier: S. 936, u. Werner Wien, zit. bei Gerald Funk, Die Formel und die Sinnlichkeit. Das Werk Heinrich Schirmbecks. Mit Personalbibliographie, Paderborn 1997, S.108.

Neuauflage die Gattungsbezeichnung »Roman« erhielt, und das eine Dissertation 1997 sehr energisch als »[w]eit intelligenter und überzeugender, befremdlicher und rigoroser« als etwa Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt oder Heinar Kipphardt qualifizierte?[20]

Mag das einstweilen dahingestellt bleiben, gewiss ist, dass Heinrich Schirmbeck zu jenen Autoren gehört, deren Auseinandersetzungen mit den naturwissenschaftlich-technischen Herausforderungen auf die Jahre schon vor 1945 datiert. Anders jedoch als die Brüder Jünger, als Heidegger,[21] Günter Anders oder Gottfried Benn, anders auch als Gerhard Nebel, Egon Vietta oder Horst Lange,[22] hat er – bei allen sonstigen Übernahmen von deren Ideologemen – sich nicht in die allfällige Tradition der Kulturkritik gestellt, sondern das zwar als satanisch Perhorreszierte als prinzipiell meisterbare Herausforderung begriffen – gesellschaftlich wie ästhetisch. Inwieweit das gelang und was dabei herauskam, steht u.a. hier zu fragen an.

Die folgende Skizze, angesichts des geringen Bekanntheitsgrades von Schirmbecks ambitioniertem Roman, etwas ausführlicher gehalten, mag angesichts der thematischen Akkumulation nicht gänzlich auf – wenngleich sympathetische – Ironie verzichten.

Der Protagonist, Thomas Grey, schreibt seine Bekenntnisse, wie man späterhin erfährt, im Gefängnis (S. 271 u. Schluss). Angelegt sind sie wie ein Bildungsroman in Ich-Form. Geboren im nordafrikanischen Sidi bel Hircheim, einem Ort, der die allfällige, aus Romanen und Filmen bekannte, Fremdenlegionsatmosphäre der Fünfzigerjahre evoziert, kommt Grey früh zu Verwandten nach Antares, hinter welchem Namen wir Lyon erkennen sollen. In der reichen, jansenistisch strengen, aber auch dekadenten Seidenweber-Dynastie wird er aufgezogen, geleitet vom Hauslehrer Leister Gracq, der später eine kulturkritische Schlüsselstudie über die Seidenwebergesellschaft schreiben wird. Thomas Grey gerät in eine erotische Beziehung zur aus proletarischem Milieu stammenden, später ein gefeiertes Mannequin werdenden (S. 414) Alberta, die sich als seine Halbschwester herausstellt, mit der er im Bett einer Absteige dann aber doch nur Valérys *Narcisse* liest (S. 84f.). Das Ganze spielt zur Zeit der armagnakischen = deutschen Besatzung im Land (vgl. S. 87 u. 92ff.), mit der die Familie kollaboriert. Die Besatzer werden durch die Anglosaxonen vertrieben, die ihrerseits nun als Invasoren im Land bleiben (vgl. S. 157). Grey geht nach Sybaris = Paris, studiert Physik und wird Assistent für Kybernetik am In-

[20] Funk, Formel (Anm. 19), S. 154.

[21] Vgl. dazu Daniel Morat, Von der Tat zur Gelassenheit. Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920-1960, Göttingen 2007.

[22] Vgl. dazu bes. Gregor Streim, Das Ende des Anthropozentrismus. Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950, Berlin 2008.

stitut für theoretische Physik, das vom Prinzen de Bary geleitet wird, dem »Grandseigneur der Physik« (S. 226), der Louis de Broglie nachempfunden ist (vgl. Nachbemerkung, S. 589). Zugleich versucht sich Grey als Schriftsteller. Von der als Hysterica gezeichneten, berühmten Tänzerin Moira – ausgestattet mit biografischen Elementen der Duse – wird der acht Jahre Jüngere erotisch initiiert und finanziell ausgehalten. Sie tanzt nach seiner kybernetischen Choreographie und sich schließlich zu Tode (vgl. S. 127, 564f.) . Dazwischen bewegt sich Grey in einem breiten Spektrum unterschiedlichster Figuren. So etwa Oberst Elliot mit dem »dämonischen Blick« (S. 300), anglosaxonischer Geheimdienstler im Amt für strategische Informationen (= ASI) (vgl. S. 182f.), der Grey recht brachial dazu anwerben will, ihm die Kontrolle des Instituts und de Barys zu ermöglichen. So etwa dessen Pendant im ASI, Hauptmann Moras, der eine »metallische Humanität« propagiert, es »liebte, auf gewichstem Apfelschimmel durch den Triumphbogen zu reiten oder Intima der sybaritischen Kulturaristokratie in seine Tagebücher eingehen zu lassen«, und dessen Buch ›An der Porphyrküste‹, eine Art »kultivierterer Pornographie«, ihm den Ruf eines »Märtyrers der Diktatur« eintrug (S. 156f.). Eine geradezu parodistische Deckfigur Ernst Jüngers, wiewohl Schirmbeck ansonsten durchaus auf Jüngerismen rekurriert, ob er nun den armagnakischen Diktator »Kniebolo« nennt, mit Jüngerschen Theoremen hantiert und nicht zuletzt dessen sprachlich gehobenem Preziosentum nacheifert. Moras erschießt die bei einem Aufruhr in der Universität wild gewordene Dogge Tasso (S. 153), die Giselle gehört, einer blinden jungen Frau, deren Blindheit hysterisch bedingt sein soll, nämlich Selbstblendung nach einem inzestuösen Verhältnis mit ihrem Vater, einem ehemaligen Walfang-Kapitän, der angeregt vom Prinzip des elektrischen Stuhls eine elektrische Harpune konstruiert hatte, und nun Führer einer Sekte ist, die einen optischen Asketismus leben will, da man, »[u]m das göttliche Urlicht zu sehen […] wieder in den Schoß der Blindheit zurückkehren« müsse (S. 176). Späterhin wird Grey Giselle Professor Cyran zuführen, »slawischer Emigrant« und Star-Psychiater (S. 463), dem es gelingt, ihr die Augen zu öffnen – zumindest vorübergehend, bis Giselle sich wieder selbst blendet. Hinzu kommt die ebenso frigide (S. 213) wie ehrgeizige Staatssekretärin Germaine Bernstein, deren Sohn Maxim, in Anlehnung an Klaus Mann konstruiert, als Dichter mit einer Eloge auf die beiden hingerichteten Atomspione Arthur und Edith Rosenblüth[23] (= Julius und Ethel Rosenberg) einen Skandal verursacht

[23] Schirmbeck verwendet hier den Namen eines Ko-Autors von Norbert Wiener. Vgl. Arturo Rosenblueth, Norbert Wiener u. Julian Bigelow, Verhalten, Zweck und Teleologie, in: Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft 8, 1967, Beiheft.

(S. 381, 449f.), den seine Mutter zum Anlass ihres Suizids nimmt. Nicht zu vergessen der scharlatanische Meister des Absurdismus, de Kock, liiert mit Elvira Roussel, »Verfasserin aggressiv-frivoler Frauenbücher«, im Schatten »des ehemännlichen Cäsarenwahns« (S. 412) – eine Karikatur auf Sartre und Bouvoir. Dazu der Maler Breton, in dem man Picasso erkennen soll (vgl. bes. S. 194). Weiterhin der diabolisch-zwielichtige Atomphysiker Tzessar, deutlich durch Edward Teller inspiriert, der zu Besuch in die Stadt kommt und es liebt, über die Beziehung von Kybernetik und Gastronomie zu spekulieren (S. 427f.), eine – wie noch zu sehen sein wird – wohl eher unfreiwillige Parodie des Verfahrens von Schirmbeck selbst. Ein paar weitere Figuren außer Acht gelassen, schließlich und nicht zuletzt Pablo Levy, »Fachmann für ›Public relations‹« (S. 362), Inhaber einer allmächtigen Werbeagentur, die tatsächlich als »heimliche Tauschzentrale von Informationen« fungiert.

Zwischen ihnen nun bewegt sich Thomas Grey, der sich als »kontaktschwach, ein Außenseiter« bezeichnet, und von sich sagt: »Ich liebte meine Nächsten nicht« (S. 461). Und: »Ich weiß, daß mir das Einfache nicht liegt, weder im Leben noch in der Literatur« (S. 586). Er ist mit allen umstandslos im Kontakt, von allen umworben, von allen mit ihren Ansichten vertraut gemacht, so wie sie den seinen lauschen. Und derart besteht der Roman weithin aus Selbsterklärungen und exponierenden Gesprächen, buchstäblich über Gott und die Welt, spezieller über Mystik und Mathematik, Atom und Askese, Erotik und Energie, Kybernetik und Katholizismus, Kunst und Computer, Maschine und Massenmanipulation, Fission und Fusion, Information und Entropie – und noch vieles andere mehr.

Die Handlung, sofern sich überhaupt eine entwickelt, nähert sich der Kolportage aus Jesuiterverschwörung und Frankensteinismus: Oberst Elliot will im anglosaxonischen Interesse Kontrolle über de Bary und sein Institut gewinnen, während vor allem Pablo Levy, der den »Kosmos der Informationswelt von der Wiege auf durchlaufen hat«, und dessen Credo ist: »Es gibt Informationen mit Janusgesichtern: Informationen, die gleichsam eine göttliche und eine diabolische Seite offenbaren« (S. 418), das zu konterkarieren sucht, indem er die Informationen je beiden Seiten zugänglich machen und so ein stabilisierendes Äquilibrium schaffen will. Es werden Unruhen angezettelt, Gerüchte in die Welt gesetzt, Beziehungen destabilisiert, bis es zum Finale auf dem Familienschloß de Barys kommt, wo Elliot in einer Intrige und mit Hilfe der neurochirurgischen Teufeleien des Starmediziners Smyth sich das Wissen de Barys sichern will. Das scheitert dann im allerletzten Moment. Grey stellt nun sein Wissen indirekt Pablo zur Verfügung. Beide werden verhaftet. Grey schreibt den bekenntnishaften »Bericht« seiner »Erlebnisse« (S. 586) im Gefängnis und endet diesen:

»Ich darf das Auge, das mich ärgert, nicht ausreißen; denn die Welt bestehen, heißt ihr ins Antlitz sehen« (S. 588).

III

Was nun aber sieht der Leser, der dieser Welt des nicht ausgerissenen rechten Auges ins Antlitz sieht? Er sieht zunächst einmal die Fünfzigerjahre pur. Er sieht ein Amalgam so gut wie aller zeitgenössischer Themen, Moden und Deutungen. Und er sieht einen – letzten – Versuch der Synthese von fiktionaler Großprosa mit den Themen der zeitgenössischen Sachliteratur, polemisch gesprochen: einen Digest von *rowohlts deutscher enzyklopädie* im ambitionierten Schönheitston der ›inneren Emigration‹.

Auch wenn Grey am Ende salvatorisch behauptet: »Ich weiß, daß ich kein Dichter bin. Ich bin nicht einmal ein talentierter Schriftsteller« (S. 586), so hat doch sein Autor zweifellos entschieden höhere Ambitionen. Schon 1943 hatte Schirmbeck die Fragwürdigkeit des bisherigen Erzählens darin bestimmt, dass der auktoriale Erzähler nicht der

> Tatsache [entkommt], daß selbst die denkbar größte Gegensätzlichkeit der von ihm erschaffenen Personen sowie auch die allergrößte Buntheit der Situationen nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß alle Vielfalt und Heterogenität im Grunde eine einzige Quelle hat: den Intellekt und die Phantasie ein und desselben Menschen.[24]

Wenn er freilich »die Lösung der dem Erzähler gestellten Aufgabe« aus dem »Geheimnis des Träumens« herleitet, nämlich

> Geschöpfe aus den ihnen wesenseigenen Existenzgründen hervorwachsen zu lassen und sie mit allwissender Phantasie in die Realität einer erdichteten Handlung emporzuheben. Dem wirklichen Erzählen muß demnach immer ein Vorgang zugrunde liegen, welcher dem des Träumens ähnlich ist[25]

– dann verlagert er die Ausgangsproblematik lediglich auf eine andere Ebene, eine freilich, die stark zeitgenössisch – Schirmbeck wird 1964 diese Position noch einmal vehement nahezu wortwörtlich wiederholen[26] – indiziert ist: in der Reaktivierung romantischer Poetik und impliziten Be-

[24] Heinrich Schirmbeck, Von der Fragwürdigkeit des Erzählens, in: Neue Rundschau 54/55, 1943/44, S. 205-210, hier: S. 208.

[25] Ebd., S. 210.

[26] Schirmbeck, Die Formel und die Sinnlichkeit (Anm. 6), S. 152 u. 158.

gründung in einer romantisch fundierten, psychoanalytischen Theorie des Unbewussten.[27]

Die Geschöpfe, die derart heranwachsen, sprechen denn auch auf's Beredteste für diesen performativen Widerspruch. Sie reden über alles, was irgend in der Zeit en vogue ist – und das eben nicht nur hinsichtlich der naturwissenschaftlich-technisch-kommunikationstheoretischen Probleme, psychologischen Fragen zwischen Psychoanalyse(kritik) und Behaviorismus oder religiösen zwischen Agnostizismus und Mystik, Jansenismus und Existenzialismus, sondern gehen zudem auf Künstlerisches vom Ballett bis zur Malerei ein. Musikalisch darf Sibelius mit dem *Valse triste* (S. 187) ebensowenig fehlen wie die Zwölftonmusik (S. 237). Gehören nun schon Künstlerinnen und Künstler zu den Akteuren des Romans, so werden überdies die Literatur und Grenzgebiete unablässig diskutiert und durchräsoniert. Valéry (S. 84, 361), Proust (S. 117, 238), Sartre (S. 148), Joyce (S. 117, 238), Musil (S. 238), Benn (S. 392) – besonders apart eine nachgestellte Szene aus Benns *Gehirne* (S. 538) –, Rilke – dessen 12. der *Sonette an Orpheus* Pablo Levy zu Reklamezwecken nutzt –, (S. 148), nicht zu vergessen die Verse aus Eduard Mörikes *Der Zauberleuchtturm* (S. 350), besonders ausführlich Hermann Hesses *Glasperlenspiel*, von Oberst Elliot als »vielleicht erstaunlichsten Roman des Jahrhunderts« gepriesen (S. 307f.), Goethes *Über allen Gipfeln* mit Max Bense gelesen (S. 305), desgleichen der in den Fünfzigern redivivierte Dostojewski (S. 314), Edgar Allen Poe (S. 304), Melvilles *Moby Dick* (S. 331), die Loreley (S. 350), Parzival (S. 225, 249, 366 u. ö.), Faust (S. 557), Blaubart (S. 576f.), Gracians *Handorakel* (S. 537), dazu Pascal (S. 88ff.), Wittgenstein (S. 117), Huizingas *Homo ludens* (S. 307), Günther Anders »prometheische Scham« (S. 555), Arnold Gehlens Anthropologie (S. 480f.) oder David Riesmans »Radartyp« (S. 417).

Das Eigentümliche nun aber ist, dass die Figuren, ob Wissenschaftler, Politiker oder Künstler, – abgesehen von unterschiedlichen Positionen, die sie zu vertreten haben – nahezu gleichermaßen über sowohl die physikalischen, informationellen, psychologischen wie eben künstlerischen Dinge zu parlieren verstehen. Und sie reden alle in derselben hochgestimmten, preziösen Sprache (Bsp. S. 138, 302), derer auch der Erzähler sich befleißigt. So kommt etwa Giselle, »getragen vom Strom der Menschen, wie eine kleine schimmernde Wolke aus dem Schacht der Métro« (S. 318), um alsbald anzuheben: »Ich sah meinen Vater wie einen Ahasver die Meere

[27] Dafür könnte zeitgenössisch etwa die Habilitationsschrift Odo Marquards angeführt werden. Vgl. Odo Marquard, Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse, Köln 1987. Die Arbeit wurde 1963 als Habilitationsschrift angenommen, »ein erster Entwurf zu ihr entstand 1952« (S. XI).

kreuzen, auf Schiffen, deren Schnäbel das Wasser furchten, wie Geierschnäbel das Gekröse ihrer Beute durchwühlen« (S. 333). Oder auch dergestalt wird gesprochen:

> Ein Jazz-Orchester belud näselnd die Luft mit der Fracht seiner Synkopen. Leichtes zartes Klatschen, wie fernes Echo wachender Frauen, aus nausikaäischen Dämmerungen durch den Glast der Jahrhunderte herüberschimmernd, hatte sich in Taubenflügel gerettet und war auf der Suche nach neuer Metamorphose. (S. 240)

In solch manierierten Mythismen, in Überschriften wie »Penthisilea sucht einen Macchiavelli« oder »Siegfried und der Faun«, in Bildern vom »Mahlstrom«, vom »Sündenfall« und der »prometheischen Tat«, wie schließlich noch in den Ortsverschlüsselungen zu Antares oder Sybaris tönt durch den hochambitionierten französischen Berichterstatter der kondensierte Zeitgeist der deutschen Fünfziger hindurch und macht das Buch insgesamt zu einer Art intellektueller Leistungsschau der Fünfzigerjahre. Um so mehr, da die seinerzeitigen Pariser Intellektuellen vielleicht noch über Jünger, kaum wohl gleichermaßen über Benn, Hesse, Rilke oder gar Mörike peroriert haben mochten.

Warum überhaupt spielt das in Frankreich, in Paris? Zunächst einmal, weil es dort auf dem europäischen Kontinent die einzige nennenswerte politisch forcierte Atomforschungs- resp. Atomwaffen-Alternative zu Amerikanern und Russen gab. Sodann wohl auch, weil was in Deutschland damals avanciert diskutiert wurde, meist aus Frankreich kam. Vor allem aber, weil sich mit einer französischen Biographie des Helden die unvermeidliche deutsche Schulddiskussion vermeiden ließ. So sind vermeintlich ganz unbefangen die Bernsteins, Cyran oder Levy von Namen wie biografischen Elementen her jüdisch konnotiert, als habe es keine Deportationen gegeben. Nur einmal ist von der Präzisionsarbeit der Firmen die Rede, »die die Gaskammern und Verbrennungsöfen für Kniebolo lieferten« (S. 432, vgl. auch S. 158). Und so könnte man vom Ende her den Roman sogar als eine phantasmatisch verschobene und vergrößerte, wunschhafte Widerstandsbiographie lesen, in einer Welt, in der ohnehin, die deutschen Besatzer durch die amerikanischen Invasoren, der rassistische Eliminierungsterror durch atomare Auslöschung und manipulative Psychotechniken abgelöst wurden.[28]

[28] Immerhin ist das nicht so dominant wie etwa bei Ernst von Salomon, der in seinem *Der Fragebogen* (1951) diese Parallele gezielt zieht. Und dies zuungunsten der US-Amerikaner. Vgl. auch die Stoßrichtung von dessen Engagement in der Anti-Atom-Bewegung!

IV

Schirmbeck selbst, am 23. Februar 1915 in Recklinghausen als Sohn eines Reichsbahnbediensteten, der, so Schirmbeck 1942, zwei Jahre nach der Geburt des Sohnes »an der Westfront den Heldentod« starb, hat insinuiert, dass wegen Affinitäten zur Sozialdemokratie, der er freilich nicht angehörte, ihm ein Studium verweigert worden sei, er darum Buchhändler werden musste.[29] In seinem Lebenslauf für die Reichsschrifttumskammer schrieb er freilich, dass er »aus wirtschaftlichen Gründen« kein Studium habe aufnehmen können und daher »nach einigen Wochen freiwilligen Arbeitsdienstes« eine Lehre im wissenschaftlichen Buchhandel begonnen habe.[30] Demnach trat er danach wiederum in den Reichsarbeitsdienst ein, wurde 1938 Werbeleiter, zunächst für *Athenaion* in Potsdam, dann für den *Deutschen Verlag*, schließlich für den *Societäts-Verlag* in Frankfurt, 1940 dann wurde er eingezogen, als Reiter, dann Gefreiter in Göttingen stationiert, und bewarb sich erfolglos um eine Stelle im Frontbuchhandel. Er unterschrieb seine offiziellen Briefe brav mit »Heil Hitler!«, war aber kein Mitglied der NSDAP oder anderweitiger NS-Organisationen. In der Reichsschrifttumskammer (RSK) war er zunächst in der Fachschaft Buchhandel, dann in der Fachschaft der Verlagsangestellten, daher von der Mitgliedschaft in der RSK befreit. Ein für 1942 avisierter Erzählungsband, *Die Fechtbrüder*,[31] erschien erst 1944. Ansonsten veröffentlichte er öfters in der *Neuen Rundschau*, im *Bücherwurm*, in der *Frankfurter Zeitung*, aber auch im *Reich*, wohl aufgrund seiner Freundschaft zu Karl Korn, den er unter anderem neben Peter Suhrkamp der RSK als Bürgen angab.[32]

Aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft, in die er – offenbar während der ›Ardennen-Offensive‹ – als Deserteur gelangt sein soll, September 1945 entlassen, wurde er Feuilletonredakteur und dann Werbeleiter an verschiedenen süddeutschen Zeitungen, bis er 1952 als freier Schriftsteller zu arbeiten begann.

[29] Vgl. die Darstellung im Wikipedia-Artikel zu Schirmbeck (Zugriff 17.2.2009); vgl. a. Rolf Stolz, Geheimnisvoll und widersprüchlich. Der Schriftsteller Heinrich Schirmbeck feiert seinen 85. Geburtstag, in: Junge Freiheit vom 25.2.2000. Vgl. auch Heinz Ludwig Arnold, Romantiker in gläserner Welt. Mischung von Rationalität und Mystizismus. Zum Tod von Heinrich Schirmbeck, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 2005, Göttingen 2006, S. 158-159, hier: S. 158.

[30] Vgl. Lebenslauf. Bundesarchiv Berlin, BDC/RK/10521.

[31] S. dazu Horst Denkler, Werkruinen. Lebenstrümmer. Literarische Spuren der ›verlorenen Generation‹ des Dritten Reiches, Tübingen 2006, S.223.

[32] Vgl. Brief an die Reichsschrifttumskammer, Göttingen, 2.3.1941 (Bundesarchiv Berlin, BDC/RK/10521).

V

Widerstand und Desertion wurden zeitgenössisch im Kontext von Verrat diskutiert. Nicht nur von Margret Boveri, deren ersten beiden Bände ihrer großangelegten Darstellung zum *Verrat im XX. Jahrhundert* 1956 bei *rde* erschienen waren,[33] sondern etwa auch von Rebecca West, deren *The Meaning of Treason* bereits 1947 herauskam.[34] Gerade mit Wests Interpretation des Verrats als »Tragödie einer zerrissenen Heimatbindung«[35] korrespondiert – auf nicht nur unproblematische Weise – Schirmbecks Roman. Zum einen sagt Grey von sich: »Meine Heimat ist ein Zwischenreich, jener fahle Streifen Niemandsland, der von […] der menschlichen Irrationalität und […] der mathematischen Vernunft« begrenzt wird (S. 587, vgl. auch S. 374!). Zum anderen wird das Verratsthema, das massiv freilich erst im letzten Drittel des Romans auftaucht, vor allem an die als jüdisch konnotierten Figuren Maxim Bernstein und Pablo Levy gebunden. Verrat wird thematisiert in Sätze wie: »Wir müssen alten Denkgewohnheiten die Treue kündigen, denn diese Treue wäre Verrat an der Mission unseres Menschseins« (S. 395).

Der Rosenblüthsche bzw. Rosenbergsche Verrat wird als »religiöser Akt […], eine Auflehnung gegen die Ränke Satans« (S. 409) interpretiert. Levys Informationsweitergabe an die jeweils anderen, um »so jenes organische Gleichgewicht herzustellen, ohne das weder die Natur noch die Gesellschaft bestehen können«, wird explizit als eine »Philosophie des Verrats« (S. 419) apostrophiert, zugespitzt dann darin, dass ja schon das Verratene der »schwärzeste Verrat an der Menschheit« gewesen sei, mithin »der Begriff des Verrats seinen Sinn verloren« habe.[36] Das alles changiert zwischen den seinerzeitigen Deutungsangeboten einer – nun ins Metaphysische gehobenen – »Krise der Loyalität« und von »Staatsparanoia«.[37] Wird letztere im Roman – wie von Boveri (oder danach Enzensberger) – vorzugsweise an den USA thematisiert, so auch die kritisierte Überschwemmung der Welt durch Massenkonsumismus und Massenmedien.

[33] Margret Boveri, Der Verrat im XX. Jahrhundert, Bd. 1: Das sichtbare Geschehen, Bd. 2: Das unsichtbare Geschehen, Reinbek 1956. Bd. 3: Zwischen den Ideologien. Zentrum Europa, erschien Dezember 1957, Bd. 4: Verrat als Epidemie. Amerika, erschien 1960.

[34] Rebecca West, The Meaning of Treason, New York 1947.

[35] Eva Horn, Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion, Frankfurt/M. 2007, S. 89.

[36] Wobei en passant Richard Wagner als »Prophet des Verrats« erscheint (S. 450).

[37] Vgl. Horn, Der geheime Krieg (Anm. 35), S. 86ff. u. 382ff. – hier bes. das Exempel Rosenberg.

»Geist, Literatur, Dichtung als Konsumartikel, dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterworfen« (S. 369).

Die nicht eben originelle Schuldzuschreibung an die USA gehört ebenso in das Reservoir der kulturkritischen Selbst-Interpretamente der Zeit wie die Kritik der Beschleunigung. Waren zunächst kulturkritisch die Städte Horte der Beschleunigung gewesen, so ist es jetzt die technisch globalisierte Welt als Ganzes. Wieder betrieben vom amerikanischen Oberst Elliot, der die Kybernetik als »Entwicklungsbeschleuniger« begreift: »Mit der Geschwindigkeit einer Rakete führt sie den Menschen vorzeitig an die Grenzen seiner Möglichkeiten« (S. 310). Und gegen Ende wird Grey noch einmal erklärt bekommen: »Ihm [Elliot] geht die Geschichte, der Zivilisationsprozeß zu langsam. Er will menschliche Katalysatoren an den Schlüsselpunkten einbauen und Hemmungen beseitigen« (S. 525). Das gilt dann – der zeittypische Begriff der »Hemmung« indiziert es – nicht nur für gesellschaftliche, sondern auch für individuelle Manipulations-Prozesse. Einer dieser von Elliot gesteuerten Katalysatoren nun ist Thomas Grey selbst. Er, so wird ausgerechnet ihm erklärt, der den gesamten Roman hindurch in deklaratorische Gespräche verwickelt wird, ist Parzival (S. 249, 366). Durch sein »Schweigen«, seine »Feigheit zu fragen« und sein »passives Zusehen« habe er jene »verhängnisvolle Entwicklungen« beschleunigt (S. 524). Am Ende jedoch konvertiert er durch seinen ›Verrat‹ vom Katalysator zum Katechonten.

VI

Thomas Grey, nicht minder mit persönlichen Gaben und Attraktionen ausgestattet als Ulrich, Musils *Mann ohne Eigenschaften*, bekommt mit seinem Nachnamen eine Eigenschaftslosigkeit eingeschrieben – die ihn wiederum ins Verhältnis zur Lichtmetaphorik des Romans setzt, die einem so penetrant wie buchstäblich ins Auge fällt.

Die Relation von Grau und Licht gehört ohnehin ins Repertoire der Literatur zur ›atomaren Situation‹ von Oskar Maria Graf bis Ilse Langner, Stefan Andres über Elisabeth Langgässer bis Edwin Erich Dwinger. Was darin als oberstes Phantasma, als Punkt, von dem aus alle Strahlen ausgehen (oder auf ihn zulaufen), imaginiert wird, die Bombe als letztlich doch nur Konkretismus aller diffusen Weltängste – wird bei Schirmbeck konsequent durch die Strahlen selbst, durch das Elementare und Ubiquitäre des Lichts ersetzt – oder vielleicht besser: verdrängt. Kaum sonst wird so konsequent über den Atompilz, der die Welt »im apokalyptischen Licht gebadet« hat (S. 531), hinaus das Licht zum durchgängigen Motiv. Der Titel,

ein verkürztes Zitat aus Matthäus 5, 29,[38] expliziert in einer Predigt (S. 171f.),[39] wird im Verlauf des Romans immer wieder aufgegriffen, gibt ihm seine biblische Dimension, die Verführbarkeit zum Bösen, sexuell wie politisch vor. Als »Reizstoff für die Seele« (S. 286) nimmt das Licht für den jungen Thomas Grey seinen Ausgang bei einem Leuchtturmbesuch, der dann zum wiederkehrenden Tag- und Traumelement wird (vgl. u.a. S. 155, 218, 285 oder S. 326). Darin changieren Technik und Natur, Phallisches und Verwesung.

> O singende Orgie der Lichtgeburt! Da! Auf einem Schemel ein Mädchen: sanftes Fließen gebeugter Gestalt. […] Spiel der gläsernen Optik, geschmiegt in den Bogen der Anmut; Geometrie und sanft durchblutete Haut; […] das Auge flach, erloschen, ein mattblauer Mondsee. Blindheit unter soviel Farbe! Dunkle Sehnsucht der Hände: dem Licht zu dienen, das die Augen nicht sahen. […] Instinktlabyrinthe, geboren für die Lokkung des Lichtstrahls, zerschellt an der gläsernen Kuppel. […], ein Phallussymbol aus dunklem Porphyr in atlantische Helle hinaufsteigend, in Licht aus den Gärten der Hesperiden, ein übernächtiger Schein vom äußersten Ende der Welt, gleißend auf dem Rücken spielender Delphine. […] die Erinnerung an eine Vision, der ich […] symbolträchtige Kraft zuerkenne. Ich meine damit Sensibilität für Gegensatzpaare […]. Spiel der gläsernen Optik, in den Bogen der Anmut geschmiegt. Kaltes Glitzern mathematischer Formeln und sanft durchbluteter Haut; Fülle des Lichts und lichtsüchtige Blindheit; Mathematik und Mystik […]. (S. 67-71)

Eben dies wird Schirmbeck in seinen poetologischen Selbsterklärungen unter dem Titel *Die Formel und die Sinnlichkeit* auf den programmatischen Punkt bringen: »Die Wirklichkeit […] kann nur im Sowohl als Auch sich manifestieren: Licht ist Welle *und* Teilchen, Dynamik *und* Fluidum, Geometrie *und* Liebe.«[40] – womit er, leicht abgewandelt, einmal mehr sich selbst, nämlich einen Satz aus der Abschiedsvorlesung de Barys zitiert (vgl. S. 273).

[38] »Ärgert dich aber dein rechtes Auge, so reiß es aus und wirf's von dir. Es ist dir besser, daß eins deiner Glieder verderbe, und nicht der ganze Leib in die Hölle geworfen werde« (Matthäus, 5, 29). Vgl. auch »Und so dich dein Auge ärgert, reiß es aus und wirf's von dir. Es ist dir besser, daß du einäugig zum Leben eingehest, denn daß du zwei Augen habest und wirst in das höllische Feuer geworfen« (Matthäus 18, 9). Sowie: »Ärgert dich dein Auge, so wirf's von dir! Es ist dir besser, daß du einäugig in das Reich Gottes gehest, denn daß du zwei Augen habest und werdest in das höllische Feuer geworfen« (Markus 9, 47).

[39] Hier freilich reduziert auf die – von den Bibelstellen her keineswegs zwingende – Verbindung mit dem sexuellen Begehren.

[40] Schirmbeck, Die Formel und die Sinnlichkeit (Anm. 6), S. 11.

Das apokalyptische Licht des Atomblitzes und die Lichtscheu der Überwacher, die Lichtaskese der Sektierer und der elektrische Stuhl, die blinde Giselle und der beobachtende Kybernetiker – noch und noch wird das durchgespielt. Die Welt, in der das spielt, die Stadt, ist in ein eigentümliches Licht getaucht. »Das Licht war der wirkliche Proteus der Natur. Seine Verwandlungen erreichten einen Grad von Feinheit, vor dem die Sprache sich als ohnmächtig erwies« (S. 281). Eben dem spürt Schirmbecks Sprache unablässig nach. Selbst wenn man sich draußen befindet, scheint die Stadt aus einer Kette von Innenräumen zu bestehen. Hier herrscht durchweg ein kaltes oder grelles, sprühendes oder milchiges, allemal künstliches Licht. Helga Raulff hat die so beleuchteten Räume mit der »Bilderwelt heutiger Computerspiele« verglichen.[41] Tatsächlich kann man immer wieder den Eindruck gewinnen, hier bewege man sich wie ein Ego-Shooter durch labyrinthische Raumfluchten, in immer neuen Kombinationen von Level zu Level, Räume mit einem Interieur, das durch dieses grelle, künstliche Licht der hochgestimmten Sprache bizarr erscheint. Karlheinz Deschner sprach treffend vom »Neonglanz der Sprache«.[42] Es ist ein »Quecksilberlicht« (S. 218), »[k]alkhelles Licht« (S. 177), »milchige Helle« (S. 520), vor allem aber immer wieder, geradezu obstinat ein »fahles« Licht, wie überhaupt Fahlheit eine Vorzugserscheinung ist (vgl. z.B. S. 133, 138, 162, 200, 296).

Ein wesentliches Element kommt nun hinzu, das zunächst einmal andere Assoziationsräume erschließt, aus denen einschlägige Deutungsarbeit schließlich eine andere Art Cyberspace macht, in einen ›anderen Zustand‹ des Cyberspace führt. Noch intensiver als durch Metaphern und semantische Derivate des Lichts, geradezu obstinat nämlich wird der Text durch die »Tiefseefarben« (vgl. Sieburg, Anm. 17) seine maritim-aquatische Bildlichkeit bestimmt. Schon der eben zitierte, so übercodierte Leuchtturm weist dahin. Doch während er als Navigationszeichen noch funktional im Kontext der etymologischen Herkunft von Kybernetik gedeutet werden könnte, geht das einschlägige Bildfeld weit über das Nautische hinaus. Grey sieht »Wogen von Menschengallerte« (S. 146), Augen, die »an die Geißeln gewisser Protozoen« erinnern, »deren Ondulationen Beute und Nahrung herbeiflimmern« (S. 176), sieht Moira »wie ein aus irgendwelchen Tiefen heraufgestrudeltes Wesen, ein Fisch, ein Meerweib mit schwarzseidenen Fußflossen, auf dem leuchtenden Strand« (S. 142), sieht »die schwankenden Boote ihrer [weiblicher] Hüften, ewige Dünung nie gestillter Lust« (S. 484), und spricht vom »vergänglichen Schaum der Stimmen« (S. 185) – wie überhaupt Schaum eine Lieblingsassoziation zu sein scheint. Die Burgundische

[41] Raulff, Strahlungen (Anm. 7), S. 91.
[42] Deschner, Nachwort (Anm. 15), S. 551.

Klause, ein ernstjüngerhaft überhöhtes Bistro, ist eingangs ein »Eiland[..], an dessen Strand die Wellen der Alltäglichkeit plätschern« (S. 277), und wirkt kurz drauf »wie ein versunkenes Schiff« (S. 285).

In der sprachlichen Neonbeleuchtung erscheint die Stadt-Welt dieses Romans wie ein Verbundsystem von künstlichen Wasserkammern, eine Aquarienlandschaft, durch deren vergrößernde Glaswände der Leser in die jeweiligen Szenerien (und Szenarien) blickt, eben so wie Grey selbst durch die Straßen von Paris geht:

> links und rechts, im Neonlicht, die wächsernen Menschengärten mit den Mannequins der Modehäuser, dazwischen kandierte Mollusken und Korallenbäume, wie Tiefseeschluchten funkelnd hinter den Scheiben der Konditorläden, ein phantastisches Zwischenreich, in dem die Autos, lackierte Krustazeen aus Stahl, lautlos aneinander vorüberglitten. [...] So fuhren die blassen Lemuren unserer Tage mit dem Leichenöl ehemaliger Meeresfauna durch die Schluchten submariner Städte. (S. 115, vgl. zur Stadt auch S. 124f. u. 161f.)

Und wenn er sich im Raum eingeschlossen sieht, dann erscheint der »von magischer Transparenz; ich saß in ihm wie in [...] einer jener Glaskugeln, die ich als Kind bewundert hatte: Zauberlandschaften bergend, von Zauberwesen bevölkert, Welten in Kristall« (S. 312).

Ganz so wie Ernst Jünger Paris bemerkte, ist auch für Grey die Stadt weiblich.[43] »Die Stadt strömte eine weibliche Atmosphäre aus, Moschusgeruch. [...] all dieses Weibliche, Weibische, Lächelnd-Heuchlerische [...] machte diese Metropole zu einer Stadt, die den Geist entnervte« (S. 358). Kurz drauf jedoch gerät er nachts im Freien in einen apokalyptischen Alptraum, ausgelöst von einer Frau mit rot phosphoriszierendem Haar, in der er seine Halbschwester Alberta erkennen will. Am Himmel zucken violette Blitze und ein riesiger Pilz wächst »zu unheimlicher Größe empor«, die Landschaft erscheint als »breiter, schwarzer Fluß«, der wird zum Strom und

> auf einmal uferlos wie das Meer. Die Wellen hatten giftige Schaumköpfe, die wie mit Krallenhänden nach mir griffen. »Wärest du doch der Frau gefolgt«, dachte ich bei mir, »wo sie hingeht ist keine Gefahr.« Der Rand der Wolke war nun fast über mir, ein fürchterliches Donnern

[43] Vgl. Sigrid Weigel, »Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold«. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen, in: Sigrun Anselm u. Barbara Beck (Hrsg.), Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 207-227. In ihrer dualistischen Adoration Walter Benjamins entgeht Weigel allerdings Jüngers Ambivalenz als ehemaliger Sieger und alsbaldiger Verlierer.

> erfüllte die Luft, und von oben regnete es tote Vögel mit geblähten Hälsen und aufgerissenen Schnäbeln. Die Wogen warfen Berge von Fischleichen an den Strand, widerlich weiß schimmerten die Unterseiten ihrer Bäuche. Schließlich waren sie wie zu einer Mauer aufgetürmt. Und dann erschienen zwei weiße Hände auf dem Kamm der Mauer, weiße glatte Hände mit Schwimmhäuten zwischen den Fingern. […] Endlich erschien der Kopf, ein kahler Schädel, dessen Haut durchsichtig war und von innen bläulich durchschienen wurde. ICH BIN MANIAC DER ERSTE leuchtete es wie in Phosphorschrift auf der Stirn des Schädels. Dann verschwand die Schrift, und eine andere erschien: TZESSAR IST IN DER STADT TZESSAR IST IN DER STADT und noch einmal TZESSAR IST IN DER STADT: (S. 376f.)

Diese Passage zeigt besonders deutlich Schirmbecks Verfahren einer traumhaften Intuition von Elementen der alltäglichen Informatorik und Ikonik. Er ruft die konventionellen Bilder des Erhabenen auf, kombiniert sie mit solchen, die von den Bikini-Experimenten um die Welt gingen, insbesondere solche von den toten Fischen – und implizit von den tödlich verstrahlten Fischern,[44] um dann ein eher trivialikonisches Element darüber mystifizierend zu erhöhen, nämlich das allfällige Zeichen der GI's bei der Befreiung Frankreichs: ›Kilroy was here‹. Dies nun wiederum verbunden mit MANIAC, der Figuration des ersten Universalrechners zur Atombombenkalkulation, um schließlich den Atomphysiker Tzessar = Teller zu dessen – invasorischem – Botschafter werden zu lassen.

Zwar sagt Grey wenig später, im Blick auf die Begeisterung von Crispien – Bewohner des Hausbootes »Cythère« – fürs Tauchen, nicht verwunderlich in einer Zeit der Faszination für die einschlägigen Sachbücher und Filme von Jaques-Yves Cousteau oder Hans Hass: »Die Erotismen der Unterwasserromantik erschienen mir als eine Verwandlung des individuellen Ödipus-Komplexes ins Kosmisch-Biotische« (S. 391). Aber er, dem Leister Graq zuvor »eine Inzestbindung geistiger Art«, den »Negativ-Abdruck eines Ödipus-Komplexes« attestiert hatte (S. 374), wird am Ende in der Phantasmagorie seiner neurochirurgischen Augenoperation »im Bauch der Métro« zu einem »Muschelgewölbe« gebracht und »wie ein kleines Kind in das Muschelinnere« gelegt werden (S. 516). Worin sein Ich sich dann wieder spaltet. Vor allem aber seine wenn nicht symbiotischen, so jedenfalls unifikatorischen Spekulationen, die sich zum Ende hin massieren, geben dieser Wasser- und Unterwasser-Welt, dem, wie Funk es genannt

[44] Vgl. dazu Ilona Stölken-Fitschen, Atombombe und Geistesgeschichte. Eine Studie der fünfziger Jahre aus deutscher Sicht, Baden-Baden 1995, S. 99ff.

hat, »Aquarium mundi«,[45] das spezifische Gepräge wie die Funktion vor. In geradezu analogistischem Furor wird alles mit allem verglichen, in Beziehung oder ineins gesetzt.[46] Das betrifft nicht nur die Ebene der poetischen Suggestionen und leitmotivischen Effekte, sondern den Roman durch und durch bis eben in seine ›Botschaft‹. Ob nun die Romane der klassischen Moderne mit den Differentialsystemen der klassischen Physik (S. 238, vgl. auch S. 119), die moderne Physik mit der Choreographie des Tanzes (S. 260) analogisiert werden oder schließlich – durch de Bary, das Autoritäts-Sprachrohr des Romans – Physik und Eros (S. 532ff.): Perspektiviert wird das Ganze von einer Mystik der Unifikation, die sich agonal der konkurrierenden Apokalyptik gegenüber sieht. »[D]ie mathematische Maschine«, hören wir von Elliot, »hat in der unbegrenzten Kombinationsfähigkeit ihrer Schaltelemente einen praktisch unendlichen Spielraum für die ihr möglichen Operationen« (S. 488). Und Rückkopplung im alles steuernden, kybernetischen Prozess, das *feed-back* kann ja sowohl positiv wie negativ sein. De Barys Vermächtnis indiziert den Anspruch: »Unser Denken muß sich sämtlicher Ausdrucksformen des Wirklichen bemächtigen« (S. 547).

Unterscheidet sich das nun aber von dem, was im Roman selbst Thomas Grey als »mystische Salbaderei« (S. 420) abtat?

Nun, anders als Musil, der im *Mann ohne Eigenschaften* bis zuletzt nicht aufgab, den ›anderen Zustand‹ zu erschreiben, und so – um einmal das Bildfeld von Schirmbecks Roman zu nutzen – den Schreibfluss im Delta der immer neuen Fragmente verlaufen ließ, schrieb Schirmbeck hier einen Roman à thèse, dem es letztlich mehr auf die Botschaft der Notwendigkeit einer Unifikation denn auf deren Beweis oder Vollzug ankam. Der Roman will prophetisch sein, denn er hat – und das ist sein Problem – seinen Bezugspunkt außer sich. Vor dem bleibt er, wie am Ende Thomas Grey in der heroisch-fatalistischen Hinnahme seiner gespaltenen Zwischenweltlichkeit zurückbleibt, zurück. Damit aber – dies wenigstens nebenbei – ist er einem Parallelunternehmen zu Musil wie auch ansonsten weitaus näher als dem *Mann ohne Eigenschaften*, einem Roman, der was Friedrich Sieburg Schirmbecks Roman als »kentaurisches Wesen« attestierte, gleich programmatisch im Titel trug: Frank Thieß' Roman von 1932, *Der Zentaur*.[47] Ging es bei Thiess um den kommenden, erlösenden Führer, so bei Schirmbeck um christlich instrumentierte Erlösung.

[45] Funk, Formel (Anm. 19), S. 122.

[46] Vgl. dazu in positiver Bewertung ebd., S. 109f.

[47] Vgl. zu Thiess: Erhard Schütz, Lebensführer zum Gott-Tier. Frank Thiess – Skizze eines nationalrevolutionären Erfolgsautors, in: Zeitschrift für Germanistik, N.F. 8, 1998, H. 1, S. 65-82.

Frühes Schlüsselbild ist im Roman der Kampf der *betta splendens*, jener siamesischen Kampffische, die, wie Grey erklärt, durch Lungen atmen und daher aus dem Wasser auftauchen müssen. Eben dies aber kann im Kampf auf Leben und Tod zum Verhängnis werden, weil ihnen dann der Rivale den Bauch aufzuschlitzen vermag. Grey ahnt an ihnen zum erstenmal »etwas von dem Zusammenhang zwischen stofflicher Energie und sinnlicher Schönheit«. »All […] die Eleganz der Figuren, der tänzerische Rhythmus: all das hing an einer simplen Luftblase, die sie in ihrem Maul speicherten. […] Der Sieger aber stieg, umfunkelt von triumphierendem Farbenspiel, mit der Grazie eines Tänzers an die Oberfläche, ans Licht, an die Luft, an das Leben« (S. 45).

Eben so soll es mit der aquatisch-aquarischen Welt, die hier so ausdauernd entworfen wurde, gehen. Sie ist nicht, wie Funk meint, eine Art Vineta, untergegangenes Abendland,[48] sondern Biosphäre, aus der es in die Noosphäre aufzutauchen gilt, für die wir geistigen Lungenatmer schon vorbereitet sind.[49]

Ihr Movens heißt Liebe (vgl. S. 238 u. 273) – so wie Teilhard de Chardin seinerzeit sie fasste, ihr Ziel ist die organische Einheit alles Seienden. So steht denn auch noch die satanische Beschleunigung im Dienst der werdenden, sich organisierenden Gottesschöpfung.[50]

»Wir müssen durch ein alchemistisches Feuer hindurch; denn die bisherige Legierung unserer Gefühle, Anschauungen und Verhaltensstrukturen reicht nicht aus, um die Drachen zu zähmen, die die Pforte der Zukunft verstellen.«[51] – schrieb Schirmbeck, eine Passage aus der Rede de Barys im Roman fast wortwörtlich wiederholend (S. 394), 1963 einmal mehr programmatisch, und: »Teilhard de Chardin hat als Christ den Mut, diese Frage unter völlig neuen Aspekten zu sehen: den Menschen in der Transformation zum Übermenschlichen hin, die Wissenschaft als Werkzeug

[48] Funk, Formel (Anm. 19), S. 122.

[49] 1946, in seinem Beitrag über »Wissenschaft und Ethik« in Suhrkamps *Taschenbuch für junge Menschen*, war es freilich noch die »Weisheit« asiatischer Kulturen gewesen, von der er sich die Aufhebung der Trennungen versprach. Vgl. Heinrich Schirmbeck, Wissenschaft und Ethik, in: Peter Suhrkamp (Hrsg.), Taschenbuch für junge Menschen, Berlin 1946, S. 351-370, hier: S. 365.

[50] Vgl. dazu Pierre Teilhard de Chardin, Der Mensch im Kosmos, München 1959. Das französische Original erschien 1956: Pierre Teilhard de Chardin, Le phenomene humaine, Paris 1955. Zuerst war der Text 1948 in einem Privatdruck (Rom) erschienen, wegen eines anschließenden kirchlichen Verbots aber darüber hinaus erst nach Teilhard de Chardins Tod veröffentlicht worden.

[51] Heinrich Schirmbeck, Der Dichter im Zeitalter der Wissenschaft, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, Jahrbuch 1963, Heidelberg u. Darmstadt 1964, S.28-45, hier: S. 39.

dieser Transformation.«[52] Schirmbeck, der ohnehin notorisch durch alle möglichen Bildfelder wechselt, kommt andernorts schließlich auch wieder aufs (oder ins) Wasser zurück: »Der Mensch als Geistwesen bestimmt den Kurs aller zukünftigen Entwicklung. Er badet im Ozean des Geistes, den Teilhard de Chardin die Noosphäre getauft hat, in derselben Weise, wie die Fische im Wasser der Meere leben.«[53]

Aus dem biosphärischen Aquarium ins Meer der Noosphäre also geht im Roman der geheimnisvolle Weg.

VII

Was immer der Roman auch sonst noch ist, er versteht sich damit vehement als ein Dementi der Rede und Vorstellung von den zwei Kulturen.[54] Hier philosophiert ja der Physiker über Religiosität, wie der Geheimdienstler über Kybernetik, Atomphysik und Hermann Hesses *Glasperlenspiel* zu parlieren weiß, oder die Tänzerin den Elektronenwirbel tanzt. In einer Zeit, in der die Physiker und Mathematiker nicht eben unmusisch,[55] die Autoren wie kaum je naturwissenschaftlich-technisch fasziniert waren,[56] ist Schirmbeck als Zusammendenker und -spekulant besonders avanciert, auch wenn die zeitgenössische Kritik gegenüber der »Tragfähigkeit der Parallele« ihre – berechtigten – Bedenken hatte und dem Buch »nicht Erkenntnis-, sondern Bekenntnischarakter« attestierte.[57] So bildet er nicht nur das zeitgenössische Interpretationswissen um die Atom- und Quantenphysik in

[52] Ebd., S. 45.

[53] Schirmbeck, Die Formel und die Sinnlichkeit (Anm. 6), S. 112.

[54] Das eher im Gegensatz zu Cynthia L. Appl, Heinrich Schirmbeck and the Two Cultures. A Post-War German Writer's Approach to Science and Literature, New York u.a. 1998.

[55] Vgl. etwa die Bemerkung in »Über den Verfasser« zu Erwin Schrödinger, Die Natur und die Griechen. Kosmos und Physik, Reinbek 1956, S. 138: »Trotz seiner überragenden spezialwissenschaftlichen Leistung repräsentiert SCHRÖDINGER den modernen Typ des Wissenschaftlers, dessen Interessen sich nicht auf sein mehr oder weniger begrenztes Feld beschränken, sondern der sich, in bewußter Bekämpfung eng machenden Spezialistentums, auch ernsthaft und erfolgreich auf wissenschaftlichen Gebieten betätigt, die seinem eigentlichen Arbeitsgebiet ferner liegen. […] Es ist typisch für diesen großen Wissenschaftler, den eine ungewöhnliche Sprachbegabung auszeichnet, daß er einen Band eigener Dichtungen veröffentlicht hat.«

[56] Vgl. dazu u.a. Elisabeth Emter, Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970), Berlin u. New York 1995.

[57] Vgl. zu den beiden Zitaten Karl August Horst (Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart, München 1962, S. 194) und rkb [= Rudolf Krämer-Badoni] (Im nichtenklidischen Raum Entdeckerfahrt, in: Die Gegenwart 12, 1957, Nr. 20, S. 628f., hier: S. 628).

den unablässigen Tiraden seiner Figuren ab und treibt es darin voran, sondern setzt zudem das zeitgenössische Wissen von Kybernetik und Informationstheorie zentral, in dessen Perspektive sich die Basis für die Rede von den zwei Kulturen ohnehin verflüchtigt.[58] Seine unifikatorische Vision aber bringt die gewählte Form des Romans in eine prekäre Lage. Denn sie dementiert seinen Anspruch auf traumanaloges Hervorwachsen seiner Geschöpfe »aus den ihnen wesenseigenen Existenzgründen« nur dann nicht, wenn diese Existenzgründe letztlich »Information« sind.

Sieht man einmal von der daran geknüpften inbrünstigen Unifikationsspekulation als Nachhall des Jahrhunderts der totalitaristischen Weltwünsche ab, dann verweist das Ergebnis auf eine andere als die üblicherweise diskutierte Dualität von Kulturen, nämlich auf die zweier Literarkulturen, in denen Schirmbeck selbst sich bewegte, deren eine er jedoch in der geistigen wie poetischen Hochgestimmtheit seines Romans dissimulierte. Denn jenseits seines expliziten Anspruchs, das Thema des *Mann ohne Eigenschaften* fortzuschreiben, jenseits seiner Bennschen Litaneien und jenseits seiner Anlehnungen an Ernst Jünger, den er zwar in der Figur des Capitaine Moras bespöttelt, dessen Manier er aber über weite Strecken geradezu pasticheartig aufnimmt, jenseits schließlich der fin-de-siécle-haften (vgl. S. 384) dauertönenden Preziosizismen, kurz, jenseits aller angestrengt zeittypischer Kunstambitionen verweist das Buch, je weiter man darin fortfährt, immer unabweisbarer auf sein Diesseits: auf seine Herkunft aus den zeitgenössischen Informatorien nämlich. Es verrät – im durchaus doppelten Sinne – seine Herkunft aus den popularisierenden Genres von Zeitung, Rundfunk und Sachbuch – Sachbücher allen voran aus *rowohlts deutscher enzyklopädie*.

Zeitgenössisch hat man Schirmbeck einen »gehobenen Feuilletonismus«[59] vorgeworfen, doch sein teilhardscher Eklektizismus und Titanismus kommt weniger vom Feuilleton als aus der Zeitung überhaupt, vom Rundfunk und vom Sachbuch her. Was in Schirmbecks Roman-Aquarium schwimmt, schwimmt in jener »allgemeinen Nährflüssigkeit«, die Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* in der Zeitung gegeben sah.[60] Das wird nicht nur

[58] Vgl. – gerade unter Bezug auf Informationstheorie – dazu Rudolf Stichweh, Die zwei Kulturen? Eine Korrektur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.12.2008. Vgl. dazu grundsätzlicher die meisten Beiträge in Michael Hagner u. Erich Hörl (Hrsg.), Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik, Frankfurt/M. 2008.

[59] Franz Schonauer, Roman und moderne Naturwissenschaft, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung vom 12.3.1958.

[60] Als Walter das Arnheimsche Bestreben lobt, »etwas Ganzes zu sein«, antwortet Ulrich kategorisch: »Das gibt es nicht mehr. […] Du brauchst bloß in eine Zeitung hineinzusehen. Sie ist von einer unermeßlichen Undurchsichtigkeit erfüllt. Da ist die Rede von so viel Din-

durch die Referenzliste in Schirmbecks »Nachbemerkung« indiziert, wo er die Namen von Louis de Broglie, Robert Jungk, Arnold Gehlen, Erwin Schrödinger und Alexis Carrel nennt.[61] Auch durch den Titel eines Probekapitels, das 1951 bereits in der *Schwäbischen Zeitung* abgedruckt wurde, wird das deutlich: *Mein Vater, der Mikrobenjäger* – das zitiert nämlich den Titel des Stammbuchs aller modernen Sachbücher, Paul de Kruifs 1927 auf Deutsch erschienene *Mikrobenjäger*.[62] Schirmbeck selbst war im Rundfunk mit Hunderten von Beiträgen als Naturwissenschafts-Popularisator tätig. Und mit *Ihr werdet sein wie Götter* hat er 1966 ein Sachbuch zur »biologischen Revolution« vorgelegt, das den Absatz seiner Romane bei weitem übertraf. Die Prognose des Buchs lautete, dass das Gehirn »sich auf biotechnischem Wege sowohl eine Erweiterung und rationellere Ausschöpfung seiner Kapazität als auch eine Verfeinerung seiner Funktionen verordnen [wird], um den Menschen an eine ständig komplizierter und abstrakter werdende Umwelt anzupassen.«[63] Dass später statt dessen eine medientechnische Evolution aus den ihm schon bekannten Elementen, unter anderem virtuelle Räume schaffen würde, von denen aus sich die in seinem Roman halluzinierten als deren eigentümliche Vorausbilder lesen lassen würden, konnte ihm freilich nicht in den Sinn kommen. Hier jedenfalls ist die Unheilsdrohung verschwunden und einer moderaten Heilserwartung gewichen,[64] wie der ordensphantasierende Hochmenschenelitismus einem gefassten Blick auf das mögliche Kommunikations- und Konsumglück aller: Der Mensch

> spürt, daß der Ort, an dem er sich physisch befindet, immer mehr an Bedeutung verliert, weil ihm die Entwicklung der physikalischen und mentalen Kommunikationsmittel Allgegenwärtigkeit verleiht. Er ahnt, daß die Maschen des sozialen und technischen Gefüges […] morgen schon die Maschen eines universellen Liebesnetzes sein können, das ihn

gen, daß es das Denkvermögen eines Leibniz überschritte. Aber man merkt es nicht einmal; man ist anders geworden. Es steht nicht mehr ein ganzer Mensch einer ganzen Welt gegenüber, sondern ein menschliches Etwas bewegt sich in einer allgemeinen Nährflüssigkeit« (Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek 1981 [Sonderausgabe], S. 217).

[61] Gemeint sind wohl Louis de Broglie, Licht und Materie, Hamburg 1939; Robert Jungk, Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher, Bern u. Stuttgart 1956; Arnold Gehlen, Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Welt, Reinbek 1957 (Überarbeitung von: Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft, Tübingen 1949); Erwin Schrödinger, Die Natur und die Griechen. Kosmos und Physik, Reinbek 1956; Alexis Carrel, Der Mensch – das unbekannte Wesen, Stuttgart 1950.

[62] Paul de Kruif, Mikrobenjäger, Zürich u. Leipzig 1927.

[63] Heinrich Schirmbeck, Ihr werdet sein wie Götter. Der Mensch in der biologischen Revolution, Düsseldorf 1966, S. 13.

[64] Vgl. dazu auch Funk, Formel (Anm. 19), S. 246ff., bes. S. 252.

> mit jedem beliebigen Individuum seines Planeten verbindet. […] bald schon wird er wissen, daß viele gleichartige Parzellen des Glücks das Glück des einzelnen […] nicht zu mindern vermögen. Er ahnt, daß die Schale der Angst […] vielleicht morgen schon gesprengt sein wird […]. Er spürt, daß er die Muster des Lebens, die ihn selbst so geschaffen haben, wie er heute ist, sehen wird, und daß es vielleicht in seine Macht gelegt ist, diese Muster zu neuen, schöneren Bildern umzugruppieren.[65]

Es ist nicht ohne Ironie, dass Schirmbeck mit dem augenfälligen Wechsel vom Roman zum Sachbuch sein Referenzfeld von der Physik zur Biologie »umgruppierte«, denn damit vollzog er just jene Verlagerung nach, die C. P. Snow im Nachtrag von 1963 zu seinen ›Zwei Kulturen‹ vorgenommen hatte, indem er seine Formel von der Physik als Leitwissenschaft durch die von der Molekularbiologie und Neurophysiologie ersetzte.[66]

Thematisch und konzeptuell wechselte er damit ohnehin von den Fünfziger- in die Sechzigerjahre. Bald darauf erschien ein Band mit »Phantastischen Erzählungen«, in denen Schirmbeck, ebenfalls seiner Zeit sehr nahe, sich im Grenzbereich von Science Fiction und Phantastik, der sich damals auszudifferenzieren begann, bewegt. Symptomatisch erscheint dabei, dass er zumeist nicht nur auf frühere, noch während des zweiten Weltkriegs entstandene Texte zurückgriff, sondern auch auf Partien aus seinem Roman, die er ohnehin öfters in Zeitungen und Zeitschriften hatte vorabdrucken lassen. Symptomatisch ist das nicht nur für eine marktabhängige Autorschaft zwischen Dichtungsanspruch, Sachbuch und massenmedialer Popularisierung, sondern gerade auch für die obsessiven Botschafts-Elemente seines Schreibens.[67] Wie er mit denen allmählich aus der Synchronisation mit der aktuellen Situation geriet, indiziert ein umfangreiches Rundfunkmanuskript aus dem Jahr 1977, *Die Ästhetik der*

[65] Schirmbeck, Götter (Anm. 53), S. 55. Freilich wird Schirmbeck später gerade seine medientechnischen Kommunikationsutopien konform mit den Achtzigerjahren zurücknehmen, vgl. Heinrich Schirmbeck, Ein Babel, per Kabel. Betrachtungen zur Sozial-Ästhetik des Fernsehens, in: Gerd E. Hoffmann (Hrsg.), Der verkabelte Mensch, Braunschweig 1983, S. 164-179.

[66] Vgl. dazu Michael Hagner, Vom Aufstieg und Fall der Kybernetik als Universalwissenschaft, in: Michael Hagner u. Erich Hörl (Hrsg.), Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik, Frankfurt/M. 2008, S. 38-71, hier: S. 44.

[67] So entnimmt er den Text »Der Prinz de Bary oder ein Grandseigneur der Physik« gänzlich, »Als der Hahn zum dritten Mal krähte« mit leichten Variationen seinem Roman *Ärgert dich dein rechtes Auge*. Vgl. Heinrich Schirmbeck, Träume und Kristalle. Phantastische Erzählungen, Frankfurt/M. 1968, S. 172-209. Vgl. dazu auch S. 220-223. Besonders eklatant ist die Übernahme einer Romanpassage als Erzählung unter dem Titel *Die Pirouette des Elektrons* 1982, wo die Episode des Zyklotron-Besuchs in den August 1946 und mit ausgetauschten Namen nach Berkeley verlegt wird. Vgl. Heinrich Schirmbeck, Die Pirouette des Elektrons. Meistererzählungen, Frankfurt/M. u.a. 1982, S.385-397.

Katholizität, der »zeitlose[n] Aktualität« Elisabeth Langgässers gewidmet. Darin macht er Langgässer zu seiner Schwester im Geiste, indem er ihr »akausales Weltbild« als Konsequenz der der Volksschullehrerin unterstellten Physikkenntnisse, ihre spekulative Potenz in einer Welt der Information und des genetischen Codes, ihre »Kühnheit, solche Entsprechungen und symbolischen Äquivalenzen zu sehen«, lobt. Mit der Differenz der letztlich eigenen Superiorität freilich, da Langgässer eben doch Frau, stärker auf Motive der Magna Mater und religiöse Mystik fixiert gewesen sei. »Aber dichterische Schau ist nicht mystische Schau.«[68]

Katholizität, Mystik, dichterische Schau oder unifikatorische Spekulationen waren damals freilich, zwischen ›Neuer Subjektivität‹ und ›Deutschem Herbst‹, an der Tagesordnung. Zwar hat Schirmbeck danach noch viel geschrieben (und auch recycelt), doch bestand seine Wirkung nun am ehesten in seinem Engagement für Frieden und gegen atomare Aufrüstung. Dabei legte er sich zum Beispiel 1991 in einem langen Pamphlet mit der Darmstädter Akademie an, weil sie Wolf Biermann, der den Golf-Krieg verteidigt hatte, gegen den sich Schirmbeck heftig engagiert hatte, den Büchner-Preis verlieh.[69] Die Mainzer Akademie, die ihm schon 1950 ihren ›Großen Literaturpreis‹ verliehen hatte, hat ihm, als er 2005 neunzigjährig starb, durch Albert von Schirnding, einen Nachruf gewidmet, der noch einmal sein großes Lebensthema berührte, »das Auseinanderklaffen von sinnlicher Anschauung […] und einer Erkenntnis […], die sich unserem Vor- und Darstellungsvermögen entzieht.«[70] Erinnert wird er eben deswegen heute eher in esoterischen Zirkeln mystifizierter Ganzheitlichkeit.[71] Heinz Ludwig Arnold hat im Nachruf für die Darmstädter Akademie pointiert formuliert, warum:

> Seine Klangfarben erinnerten zuweilen an Ernst Jünger und auch an Thomas Mann. Mag sein, daß Schirmbeck letztlich ein Schriftsteller für Eingeweihte geblieben ist: ein verkappter Romantiker in einer gläsernen Welt […], in der aber die Vernunft unter einem Schleier mystifizierender Schreibanstrengung häufig verschwindet.[72]

[68] Heinrich Schirmbeck, Die Ästhetik der Katholizität. Die zeitlose Aktualität der Elisabeth Langgässer, Rundfunkmanuskript, 46 Bl., Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftensammlung, Signatur: x 85.37.

[69] Heinrich Schirmbeck, Die Deutsche Akademie diskreditiert den Georg-Büchner-Preis, in: Zeitung für Darmstadt vom 25.10.1991.

[70] Albert von Schirnding, Nachruf auf Heinrich Schirmbeck, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Jahrbuch 2005, Stuttgart 2006, S. 130-131, hier: S. 131.

[71] Vgl. http://www.aig-hilbinger.de/index.html.

[72] Heinz Ludwig Arnold, Romantiker in gläserner Welt. Mischung von Rationalität und Mystizismus. Zum Tod von Heinrich Schirmbeck, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 2005, Göttingen 2006, S. 158-159, hier: S. 159.

DISKUSSIONEN

MARCEL LEPPER

WELCHE AUSLANDSGERMANISTIK?

Einladung zur zweiten Diskussionsrunde

Die Kooperationsbeziehungen zur auslandsgermanistischen Forschung und Lehre zu stärken - dies hatte der Wissenschaftsrat dem Deutschen Literaturarchiv Marbach 2007 empfohlen. Die Empfehlung hat Marbach nicht nur im Rahmen der 4. Internationalen Marbacher Sommerschule aufgegriffen, die 2009 als DAAD-Meisterklasse mit Dozenten und Nachwuchswissenschaftlern aus der ganzen Welt durchgeführt werden konnte. Ein Amerikanischer Freundeskreis hat sich konstituiert, das ausgebaute und intensiv nachgefragte Stipendienprogramm bietet Gastforschern aus zahlreichen Ländern die Möglichkeit zur konzentrierten Arbeit in der Konstellation von Archiv, Bibliothek und Museum.

Die Empfehlung eröffnet aber auch die Gelegenheit, genauer nachzufragen: Welche »Auslandsgermanistik« ist eigentlich gemeint, welche wäre wünschenswert? Trifft der Begriff tatsächlich den Reichtum und die Vielfalt literatur-, kultur- und sprachwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit deutschsprachigen Quellen in Einrichtungen der Forschung und Lehre in unterschiedlichen Weltregionen? Nimmt der Begriff die Probleme und die erfolgreichen Entwicklungen der letzten Jahre mit auf?

Der Einladung zur Diskussion im Jahrbuch 2008 sind namhafte Vertreterinnen und Vertreter des Fachs gefolgt. Aus der Perspektive germanistischer Praxis und Theoriebildung in Paris, London, Philadelphia, Melbourne und Auckland zeigen sie Sackgassen und Zukunftswege auf. Welche Anreize kann die Arbeit mit deutschen Texten, deutschen Kulturbeiträgen künftig geben? Sollte nicht der verwaltungsspröde Terminus der »Auslandsgermanistik« durch die Rede von internationaler, von multilateraler geistes- und kulturwissenschaftlicher Forschung ersetzt werden? Bildet nicht wissenschaftsgeschichtliche Arbeit an den höchst unterschiedlichen Konstituierungsgeschichten, die Kenntnis der je spezifischen Horizonte, weltregionalen und lokalen Traditionen und Bestände die Voraussetzung für fruchtbaren Dialog?

Die Diskussion geht weiter: Experten aus aller Welt sind herzlich eingeladen, ihren Beitrag bis zum 1. Februar 2010 bei der Redaktion des Jahrbuchs einzureichen.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-016

MICHEL ESPAGNE

BEMERKUNGEN ZUM BEGRIFF DER »AUSLANDSGERMANISTIK«

Wer die deutsche Romanistik als Auslandsromanistik bezeichnen würde, könnte zwar eine Selbstverständlichkeit unterstreichen: die Tatsache, dass die Portugiesen oder Spanier eine intimere Kenntnis der eigenen Sprache haben, die dem deutschen Gelehrten immer unerreichbar bleiben wird. Er würde aber dabei übersehen, dass die Romanistik als komparatistische Literaturwissenschaft auf eine Tradition zurückblicken kann, die charakteristisch für die Geschichte der deutschen Geisteswissenschaften ist und Verwandtschaften zwischen den literarischen Traditionen der romanischen Länder aufgedeckt hat. Die einzelnen nationalen Philologien der romanischen Länder haben diese Bereicherung nicht nur zur Kenntnis genommen sondern sich auch angeeignet. Es gibt ebensoviele Nuancen der Germanistik wie es geisteswissenschaftliche Perspektiven auf die literarische Überlieferung der deutschsprachigen Länder gibt. Der pauschale Begriff der Auslandsgermanistik impliziert mehr oder weniger, dass die Außenperspektive ein Defizit sein muss und dass die Germanistik für sich, als Disziplin, die sich in ihrer Selbstbespiegelung erschöpft, bestehen kann. Lassen wir das Problem der Sprachdidaktik beiseite. Jeder weiß, dass eine gewisse Sprachfertigkeit erst durch den Umgang mit Muttersprachlern erreicht werden kann. Die Auslandsgermanisten verdanken gerade diese sprachliche Komponente ihrer Ausbildung den Inlandsgermanisten. Was darüber hinausgeht, ist gerade der Kern der Fremdsprachenphilologien. Sie akzentuieren gern die kulturwissenschaftliche Seite der Annäherung an die fremde Kulturwelt, weil die Verortung einer Fragestellung durch die Erhellung des historischen und philosophischen Kontextes erleichtert wird. Inwiefern diese Annäherungsweise eine positive Rückwirkung auf die Inlandsgermanistik haben könnte, mag dahingestellt bleiben. Dass aber jeder Auslandsgermanist, wenn er nicht gerade ein ausgewanderter Inlandsgermanist ist, die Kategorien der eigenen geisteswissenschaftlichen Sozialisierung mitbringt und etwa die deutsche Literatur durch Montaigne- oder Gogolbrillen lesen kann, wäre gerade als Möglichkeit zu sehen, das Versprechen der »Universalpoesie« oder der »Weltlitereatur« einzulösen und

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-017 | CC BY-NC-ND 4.0

als entscheidende Bereicherung zu werten. Die deutschsprachige Primärliteratur hat eine erfreuliche Wende vollzogen. Von Feridun Zaimoglu, über Galsan Tschinag oder Pham Thi Hoai bis Rafik Schami ist die deutsche Literatur ein Organ zur Wahrnehmung auch entfernter Welten geworden. Diese Autoren begeben sich übrigens auf einen Weg, den schon der spanisch-jüdische Bulgar Canetti gegangen war.

Es gibt eigentlich keinen Grund, warum die Germanistik der Primärliteratur weiterhin nachhinken und bei ihrem Selbstverständnis als deutscher Wissenschaft beharren würde. Überall sind zwar umfangreiche Bücherbestände, Zeitschriftenassortiments und Sprachkurse höcht willkommen. Den im Ausland etablierten Vertretern der Deutschlandstudien möchte man aber empfehlen, sich von der Vorstellung zu verabschieden, sie seien irgendwie befugt, eine im Inland formulierte rechte Lehre zu exportieren und durch die weise Lenkung einer DAAD-Zentrale die Entwicklung der Deutschland-Wahrnehmung in allen Ländern der Erde im Griff zu behalten. Diese Vorstellung hat immer verheerende Folgen, das heißt ein um sich greifendes Desinteresse und die Zuwendung zu der offenbar mehr aufnahmebereiten englischsprachigen Kulturwelt gehabt. Wie alle Nationalphilologien auch sollte sich die Germanistik als eine Literaturwissenschaft im Kontext verstehen und dem sich sowieso durchsetzenden Polyperspektivismus stellen. Dadurch ließe sich auch die erfreuliche Tendenz erhärten, die erlebte Wirklichkeit, die Träume oder die Gefühlswelt nicht deutscher Völker im Medium der wirklich universal gewordenen deutschen Sprache auszudrücken und die deutsche Literatur durch diese Erweiterung zu einem allgemeinen Gut zu machen. Die Befruchtung der Germanistik durch die Außenperspektive, die freie Auseinandersetzung mit dem deutschen literarischen Kanon könnte möglicherweise verhindern, dass die Anzahl der Germanisten, ob Studenten oder Lehrer, weiterhin zusammenschrumpft.

RÜDIGER GÖRNER

»AUSLANDSGERMANISTIK«

»Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben«, bemerkte Goethe 1798 in der *Einleitung in die Propyläen* (WA I, Bd. 47, S. 22). Trifft das auch für die Wissenschaften zu? Oder gilt es nicht längst als ausgemacht, dass die Germanistik – zumal die im ausserdeutschen Sprachgebiet betriebene – nur dann noch überlebensfähig ist, wenn sie in den durch »Vermischung« der Disziplinen sich auszeichnenden Kulturwissenschaften aufgeht?

Die Pluralisierung in der Germanistik – als eine am Deutschen orientierte Sprach-und Literaturwissenschaft – geht zumeist mit der Aufgabe der philologischen Kernkompetenzen einher; andererseits ist sie historisch aus den Sprachwissenschaften hervorgegangen; sie wurde zu einer auf Literatur bezogenen kritischen Philologie, verband sich mit ideengeschichtlichen, landeskundlichen und soziologischen Interessen und versteht sich heute mehr und mehr als integrative Kulturwissenschaft, die »europäistisch« (Silvio Vietta) oder interkulturell »hybrid« in Erscheinung treten kann.

In intellektuellen Zonen ausserhalb des deutschen Sprachbereichs versucht die germanistische Literaturwissenschaft zunehmend in komparatistischen Instituten zu überdauern, was kein Nachteil sein muss, jedoch meist auf Kosten ihrer Nachhaltigkeit im Sinne einer Tiefen- oder gar Breitenwirkung geht.[1]

Perspektiven sind gefragt, auch wenn sie, um ein Wort Stefan Zweigs abzuwandeln, nur aus Aussichtslosigkeiten bestehen mögen. Sie beginnen mit der Infragestellung des Etiketts ›Auslandsgermanistik‹, das unweigerlich etwas Denunziatorisches hat und immer den Anschein erweckt, als verweise man auf ein Dauernotstandsgebiet. Erhebt die Germanistik als Sprach-und Literaturwissenschaft den Anspruch, sie kann es mit Fug!, in-

[1] Diese Art des »Überdauerns« ergibt sich aus den drastischen Mittelkürzungen, denen die Neuphilologien etwa in England ausgesetzt sind. Hinzu kommt dort eine für die Philologien desaströse Schulpolitik, die den Fremdsprachenunterricht im Sekundarstufenbereich der meisten staatlichen Schulen *de facto* preisgegeben und damit das Erlernen von Fremdsprachen zu einer elitären Veranstaltung erklärt hat. Und selbst die fremdsprachlichen curricula in den privaten oder »unabhängigen« Schulen fallen zunehmend durch eine Entliterarisierung auf. Systematische Untersuchungen liegen dazu meines Wissens (noch) nicht vor.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-018 | CC BY-NC-ND 4.0

terkulturell und international zu sein, dann gewinnt der Verweis auf das ›Ausland‹ eine positivere Färbung. Aber es bleibt ein merkwürdiges Wort, ›Ausland‹: ein Land im Aus; wer dort noch germanistischen Fragen nachgeht, gleicht einem, der sich scheinbar eine Auszeit vom ›eigentlichen Betrieb‹ gönnt. »Wenn ich irgendwo im Ausland einem Germanisten deutscher Muttersprache […] begegne,« schreibt der Germanist und Schriftsteller Erich Wolfgang Skwara, »dann handelt es sich vermutlich um keinen kühlen Karrieremacher. Eher begegne ich einem Entgleisten, wie großspurig er auch daherkommen mag. Einem Menschen, der etwas sucht.«[2] Dieser Befund lässt sich auf unsere in Rede stehende akademische Disziplin übertragen: Sie arbeitet am Rande des Entgleisens, bleibt aber stets suchend, erkennt aber aufgrund ihrer Randständigkeit bislang unerprobte Verbindungen und versteht das »fremde« Umfeld als Zone vielfältiger Befruchtungen. Sie schwankt zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe, kann freilich auch seismographisch wirken, weil sie für die Risse und tektonischen Verwerfungen innerhalb der akademischen Landschaft sensibilisiert ist. (Was freilich den »kühlen Karrieremacher« angeht, so wäre Skwaras Aussage inzwischen näher zu qualifizieren; ein in der eigenen Karriereplanung eingebauter Auslandsaufenthalt hat inzwischen für zahlreiche deutschsprachige Nachwuchswissenschaftler durchaus strategische Bedeutung erlangt – *honni soit qui mal y pense*!)

Gerade die internationale Germanistik leistet Erhebliches im Bereich der Erforschung der Kulturtransfers und der kulturell aufgefassten Translationswissenschaften. Sie profiliert sich als germanistische Kulturwissenschaft, die auch dafür wirbt, die Differenzierungen innerhalb der deutschsprachigen Kulturen wahrnehmbarer zu machen. Der Gradmesser des »Erfolges« solcher Bemühungen bleibt, ob und in welchem Umfang es gelingt, eine nicht ursprünglich deutschsprachige Studentenschaft an diese Fragen heranzuführen, die sie später in schulischen und/oder wissenschaftlichen Bereichen in den Medien und Kulturorganisationen weiter entwickeln, so wünschenswert es ist, in der internationalen Germanistik Möglichkeiten für deutschsprachige Studienabsolventen zu schaffen, beziehungsweise ihnen im Bereich der Master- und PhD-Programme Chancen zu bieten.

Speziell für die German Studies im Rahmen der britischen Fremdsprachphilologien ergeben sich aus meiner Sicht nach wie vor[3] die fünf folgenden inhaltlichen Herausforderungen:

[2] Erich Wolfgang Skwara, Das Exil hat viele Gesichter, in: Fritz Beer, Uwe Westphal (Hrsg.), Exil ohne Ende. Das PEN-Zentrum deutschsprachiger Autoren im Ausland. Essays. Biographien. Materialien, Gerlingen 1994, S. 87-98, hier: S. 89.

[3] Unter dem Titel *Die Lust am Verhängnis. Zur Entliterarisierung der German Studies in Britannien* habe ich auf der Jahrestagung des DAAD in Dresden 2004 zum Stand der britischen Germanistik diese Thesen näher ausgeführt. Eine stark gekürzte Fassung dieses Vortra-

I. Die Definition von sprachlichen und inhaltlichen Kernkompetenzen unter den Bedingungen einer allgemeinen Dekanonisierung von Epochen, Gattungen und Wissensvorgaben.
II. Die Verdeutlichung des Beitrags der als Kulturwissenschaft verstandenen, mit philologischem Bewusstsein betriebenen German Studies zum Erfahrungs- und Forschungsbereich kulturelle Transformationen sowie zum Kulturtransfer unter Einbeziehung der elektronischen Medien – sofern sinnvoll.
III. Die weitere Entwicklung kulturkontextueller Erörterungen von anspruchsvollen und als intellektuelle Herausforderung wahrgenommenen Texten, einschließlich einer zeitgeschichtlichen Perspektivierung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als Zeugnis verarbeiteten Sprachwandels.
IV. Die problemorientierte Darstellung deutschsprachiger Kulturen und ihrer Anknüpfungsmöglichkeiten im interkulturellen Sinne, besonders im europäischen Kontext als einer Bereicherung des eigenen Bewusstseins.
V. Die strukturelle Verankerung von Studiengängen im Bereich der Anglo-German Relations an den Hochschulen.

Zur Bildung oder Steigerung des Selbstwertgefühls der länderspezifischen Ausprägungen der internationalen germanistischen Sprach-und Literaturwissenschaften gehört ganz wesentlich die Aufarbeitung ihrer jeweiligen Geschichte. Erst dadurch kann auch erkennbar werden, welche Wirkung von diesen Disziplinen auf die Wissenschaftskultur eines Landes ausgegangen ist, oft mit gesamtgesellschaftlichen Ausprägungen. Zur Geschichte der Disziplin gehören fraglos auch die Bedingungen, unter denen sich solche Germanistiken im nicht deutschsprachigen Gebiet entwickelt haben, namentlich die Widerstände, mit denen sie umzugehen haben, die Einbindung in bestimmte Fachbereiche (Business und Translation Studies etwa) und die damit einher gehende Funktionalisierung im Bereich Spracherwerb, was den Vertretern der Germanistik in den entsprechenden Institutionen dann kaum noch Raum für Forschung lässt.

Landeskundliche, sprachdidaktische und linguistische Ansätze einerseits sowie literaturwissenschaftliche und ideengeschichtliche Konzeptionen andererseits sollen auch in einer künftigen internationalen Germanistik aufeinander bezogen bleiben. Hierbei können sich Dieter Henrichs Überlegungen zur »Konstellationsforschung« als besonders fruchtbar erwei-

ges erschien in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10. November 2004 (Nr. 263), S. N 3 (›Geisteswissenschaften‹).

sen.[4] Plädiert sei hiermit dafür, die Möglichkeiten einer Übertragung dieses Konstelletionskonzepts auf die Belange der internationalen Germanistik zu prüfen.

Durch das Ermitteln motivspezifischer Konstellationen oder Korrespondenzen zwischen den diversen Ausprägungen der Germanistik liessen sich bestimmte »Denkräume« (Henrich) oder Beziehungsfelder eröffnen, die durch entsprechende Forschungsprojekte und institutionell gesicherte Vernetzungen operativen Charakter gewinnen könnten. Dergleichen Konstellationen ermöglichten es notgedrungen auch, die »impact factors« solcher geisteswissenschaftlichen Lehre und Forschung sinnfälliger darzustellen, was inzwischen zunehmend von den britischen Research Councils gefordert wird.[5] Gleichermassen können jene (politischen, geschichtlichen) Faktoren oder Phänomene Gegenstand der Konstellationsforschung sein, die sich der Bildung von dergleichen Korrespondenzen verweigern.[6]

Um abschließend die Aufwand-und-Ertrag-Seite ins Spiel zu bringen, die ja – selbst in den Geisteswissenschaften – nicht prinzipiell verwerflich ist: Diese spricht nämlich entschieden für die *Humanities* im allgemeinen und die internationale Germanistik im besonderen; denn bedenkt man die relativen Minimalkosten für die germanistischen Sprach-und Literaturwissenschaften im nicht-deutschen Sprachbereich, fällt die hohe Produktivität und Qualität der Forschung auf, so offenkundig es ist, dass in der Regel Lehre und Forschung auseinanderklaffen müssen. Die Vermittelbarkeit von Forschungsergebnissen im Unterricht (für *undergraduates*) ist nur noch selten möglich, was aber nicht bedeutet, dass Forschungsprofilierungen nicht auch weiterhin didaktische Ansätze beeinflussen könnten. Es gibt nach wie vor erfreulich viele Länder, deren Germanistik an die bundesdeutsche, österreichische und schweizerische Spitzenforschung besonders augenfällig heranreichen (›mühelos‹ wäre angesichts der ungleichen Bedingungen ein verfehltes Adjektiv!). Die Förderung der internationalen Germanistik zahlt sich also in jedem Sinne aus.

[4] Dieter Henrich, Konstellationsforschung zur klassischen deutschen Philosophie. Motiv – Ergebnis – Probleme – Perspektiven – Begriffsbildung, in: Martin Mulsow, Marcelo Stamm (Hrsg.), Konstellationsforschung, Frankfurt/M. 2005, S. 15-30.

[5] In England etwa neuerdings vom Arts & Humanities Research Council, vgl.: www.ahrc.ac.uk/Funding Opportunities/Documents/ImpactFAQ.pdf

[6] Vgl. zur Kritik am Konstellationsbegriff: Andreas Urs Sommer, Was heißt und zu welchem Ende schreibt man Philosophiegeschichte?, in: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 12, 2008, S. 267-293, bes. S. 277-281.

WALTER F. VEIT

DEUTSCHE STUDIEN: ZUSTAND UND ZUKUNFT EINES AUSTRALISCHEN PROJEKTS

Den Kolleginnen und Kollegen in den
Deutschen Studien in Australien gewidmet

Da in einer Zeit fortdauernder finanzieller Krisen gegenwärtig ständig neue Reformen an australischen Universitäten stattfinden, das heißt Umstrukturierungen der Fakultäten, Schließungen von Fachbereichen und Programmen, Reduktion im Lehrpersonal und Lehrprogramm, ist es angebracht, auch über die gegenwärtige Situation und eine mögliche Zukunft Deutscher Studien in Australien, die als Beispiel für alle anderen Fremdsprachenphilologien stehen könnte, aus dem Rückblick auf ihre Entwicklung nachzudenken.

Den Eindruck einer recht negativen Bilanz im ersten Teil dieses Berichts, hoffe ich im zweiten durch die Darstellung positiver Entwicklungen aufzuheben. Wie sehr die Auslandsgermanistik in die allgemeine Diskussion um die Relevanz der Geisteswissenschaften eingebunden ist, kann hier nicht weiter erörtert werden.

Umfassende und verlässliche Daten zur Lage der Fremdsprachenphilologien im allgemeinen und der Germanistik im besonderen sind gegenwärtig nicht zu haben: damit meine ich die Anzahl von Gymnasien, an denen Deutsch angeboten wird und der Gymnasiasten, die am Deutschunterricht teilnehmen und Deutsch als Abiturfach wählen; sowie die Zahl der Studenten, die mit Abitur im Deutschen oder als Anfänger ein Studium der Germanistik beginnen und im Haupt- oder Nebenfach abschließen; auch die Anzahl der Kolleginnen und Kollegen, die noch an den 11 von 39[1] übrig gebliebenen Universitäten als Germanisten tätig sind; damit meine ich schließlich die Zahl der Absolventen, die ein postgraduate Studium anfangen und mit einem Magister, Phd oder der Lehrbefähigung an Gymnasien abschließen. Verlässlich sind nur die 1993 in Zusammenarbeit mit dem DAAD und dem Goethe-Institut erarbeiteten und veröffentlichten Infor-

[1] Liste unter www.australian-universities.com/list/.

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-019

mationen und die Tatsache, dass in keinem der ehemals zwölf Institute die vakanten Lehrstühle wieder besetzt worden sind. So bleibt mir nichts anderes übrig, als über die allgemeinen Bedingungen, zu denen natürlich diese Zahlen als ökonomische Grundlage gehörten, eher impressionistisch aus der Sicht der Monash University zu berichten.[2] Das wird sich hoffentlich ändern, denn in diesem Jahr feiert das Department of German Studies der Monash University – oder was davon nach endlosen Reformen noch übriggeblieben ist – die ersten 50 Jahre seines Bestehens. Die Kolleginnen und Kollegen bereiten eine Festschrift vor, die sicher neuere Statistiken zur Gesamtlage enthalten wird. Wenn man über die institutionellen Voraussetzungen und Bedingungen, die Geschichte und den gegenwärtigen Zustand der australischen Germanistik, die Ideale und Ziele der Lehrenden und Lernenden, ihre Erfolge und Misserfolge, ihr Verhältnis zu den dominanten Philologien im Lande und vor allem anderen zur kanonischen Position der Germanistik in Deutschland nachdenken will, kann man den Anfang mit einigen Passagen aus Albrecht Schönes Rede als Präsident des Göttinger Kongresses der Internationalen Germanisten Vereinigung (IVG) von 1985 machen. Dann kann man auch die Ironie einer nachholenden Anerkennung der Theoriebildung und Praxis einer Auslandsgermanistik recht genießen, denn sie scheinen das in verbindlich diplomatischer Sprache vorgetragene wohlwollend offizielle Plazet der Nationalgermanistik zur Existenz einer Germanistik außerhalb Deutschlands zu geben, die sich unabhängig von der Nationalgermanistik als Ergebnis der Entwicklung und Institutionalisierung einer vom Präsidenten nicht mit ihrem Namen genannten Interkulturellen Germanistik als einer Fremdkulturwissenschaft etabliert hat:

> Und anders als die Internationalität einer naturwissenschaftlichen Disziplin meint die der Germanistik doch, dass sie nicht allein in verschiedenen Ländern, sondern dort auch auf je verschiedene Weise betrieben wird. Selbst die theoretischen Prämissen, methodologischen Grundsätze und wissenschaftlichen Verfahrensregeln, auf die man sich allgemein verständigt hat, werden durch unterschiedliche Voraussetzungen, Erfahrungen und Interessen in Wahrheit wohl stärker modifiziert, als man

[2] Ich hatte in der Vergangenheit mehrfach Gelegenheit, die Situation der Germanistik in Australien zu beschreiben. Die gegenwärtigen Betrachtungen benutzen meine Erfahrungen mit German Studies an der Monash University in Melbourne cum grano salis als Beispiel für die anderen noch existierenden Programme. Vgl. W. Veit mit V. Wolf (Hrsg.), Bibliography of German Studies in Australia 1960-1992, Goethe-Institut, Melbourne and the National Languages and Literacy Institute of Australia, München 1993, S. X u. S. 235ff.; zuletzt W. Veit, »Australische Germanistik auf dem Wege zu interkulturellen Deutschland- und Europastudien«, in: A. Wierlacher (Hrsg.), Handbuch interkultureller Germanistik, Stuttgart 2003, S. 595-602.

> wahrzunehmen geneigt ist; gar die Auswahl von Untersuchungsobjekten und das Vergleichsmaterial, wissenschaftliche Fragestellungen und Bewertungsmaßstäbe, Kanonbildungen und Rezeptionsprozesse erscheinen wesentlich mitbestimmt durch jeweils andersartige Ausgangskenntnisse und Grundeinstellungen, abweichende Bedürfnisse und Aufgaben, unterschiedlich muttersprachliche, geschichtliche und kulturelle Vorgaben, politische und soziale Verhältnisse. Damit wir aber viel voneinander lernen können im ›Wechseltausch‹, müßten wir die produktiven Kräfte eines solchen Perspektivenreichtums beleben, statt uns etwa durch untaugliche Uniformierungsversuche ärmer nur zu machen, als wir sind. Aus der Blickrichtung eines deutschen Germanisten gesprochen: Wie er die Universitäts-Departments für deutsche Sprache, Literatur und Landeskunde in den nichtdeutschsprachigen Ländern nicht mehr als Missionsstationen oder Volkstumskonsulate versteht, kann er im eigenen Interesse unmöglich doch sich wünschen, daß man dort nur mit kleiner Flamme aufwärmte, was bei uns daheim vorgekocht wurde an mehr oder minder genießbaren Speisen.[3]

Man mag das Anerkennung nennen oder Warnung: in Australien hieße dies offene Türen einrennen, denn Albrecht Schöne gibt eine phänomenologisch eindringliche Beschreibung der Bedingungen, Absichten und tagtäglichen Praxis der Germanistik auch bei den Antipoden. Aber man sollte diesen Text auch wieder lesen, um zu erkennen, wie wenig die Nationalgermanistik bereit war und, abgesehen von persönlichen Beziehungen unter Kolleginnen und Kollegen, immer noch ist, die Mahnung des Präsidenten zur Zusammenarbeit in Theorie und Praxis, zum Viel-voneinanderlernen, zu akzeptieren oder gar ernst zu nehmen. Sind doch die wenigen Institute Interkultureller Germanistik in deutschsprechenden Ländern selbst Bettelkinder geblieben. Gerade deshalb ist denn auch dem im Titel: *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft*[4] ausgesprochene Behauptung mit der Feststellung zu begegnen: Germanistik – auch eine australische (oder französische, etc.) Wissenschaft.

An den Programm-Notizen zum Internationalen Symposion mit dem schönen Titel *Das Potential Europäischer Philologien* im April 2007 an der Universität Osnabrück und der abschließenden *Osnabrücker Erklärung*

[3] A. Schöne (Hrsg.), Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses 1985, Bd.1: Ansprachen, Plenarvorträge, Berichte, Tübingen 1986, S. 9-14, hier: S. 9.

[4] Germanistik – eine deutsche Wissenschaft. Beiträge v. Eberhard Lämmert, Walther Killy, Karl Otto Conrady u. Peter Polenz (Vorträge auf dem Deutschen Germanistentag 1966 in München), Frankfurt 1967.

zum Potential Europäischer Philologien[5] lässt sich ablesen, dass die Mahnungen des Verbandspräsidenten von der deutschen wie auch von anderen europäischen Nationalphilologien bisher ignoriert wurden. Die Innenschau dieser Erklärung ist deshalb so fatal, weil sie die Existenz des Potentials der europäischen Philologien außerhalb Europas – und damit der interkulturellen Sprach- und Literaturwissenschaft – entweder nicht wahrnimmt oder für minimal erachtet. Nach allem, was wir über die Etablierung von Identität wissen, ist das Erkenntnispotential europäischer Philologien auch hinsichtlich einer *europäischen supranationalen Identität* dialektisch mit dem der außereuropäischen Philologien, die schließlich alle auch innerhalb Europas vertreten werden, verknüpft. Aber das ist – ex silentio – der Erklärung unbekannt.

Es ist zuzugeben, dass Begriff und Praxis der Germanistik nicht nur die Literaturwissenschaft umfassen. Doch wird auch im neuen *Handbuch Literaturwissenschaft*[6] die Interkulturelle Germanistik, sowohl als Sprach- oder Literaturwissenschaft, samt ihrer Vereinigung und den wichtigsten Vertretern, trotz des wenige Jahre zuvor im gleichen Verlag erschienenen *Handbuchs Interkulturelle Germanistik*,[7] schlicht ignoriert. Am ehesten ist sie noch in den kultur- und literaturanthropologischen Betrachtungen zu finden (Bd. 2, S. 394), oder bei Überlegungen zur Fremdheit, wenn auch die herangezogenen Arbeiten von Alfred Schütz aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg stammen (ebd.). Nichts gegen Alfred Schütz, den die Theorie der modernen Xenologie neben Helmuth Plessner zu ihren Vätern zählt. In der Zwischenzeit sind aber doch über die zwei in Fußnote 342 (Bd. 3) angegebenen wichtigen Publikationen hinaus neuere Arbeiten bekannt geworden, die zur Weiterentwicklung des ganzen Komplexes beigetragen haben.

Zur Weiterentwicklung der Auslandsgermanistik haben die australischen Kolleginnen und Kollegen in Praxis und Theorie beigetragen in dem Versuch, German Studies den Gegebenheiten strategisch anzupassen und damit zu sichern, später im Verein mit der Romanistik zu European Studies in Australien zu entwickeln und ihnen schließlich unter Einbeziehung der Komparatistik als Intercultural German Studies im höchst komplexen Umfeld asiatisch-pazifischer Nachbarschaft und globaler kultureller Interdependenz zu einem relevanten Platz zu verhelfen. Fortschreitend ist klar geworden, dass die deutsche Sprache – und damit die Germanistik – wenigstens in drei Räumen lebt: in den deutschsprachigen Ländern Europas;

[5] Geschichte der Germanistik. Mitteilungen, hrsg. v. Christoph König, Göttingen 2007, Doppelh. 31/32, S. 5-7.

[6] Thomas Anz (Hrsg.), 3 Bde., Stuttgart 2007.

[7] Alois Wierlacher u. Andrea Bogner (Hrsg.), Stuttgart 2003.

in Ländern, in denen man die deutsche Sprache mehr oder weniger mühsam erlernen muss und wo man seine Not mit »unsere(n) lieben Deutschen« (Bertaux)[8] hat; und schließlich in der Globalisierung des geistigen Wettstreits aller Kulturen. Diese Räumlichkeit begründet in Australien die Erfindung einer administrativen Kategorisierung der Wichtigkeit der 200 (abgesehen von den 60 noch lebenden indigenen Sprachen) in Australien vertretenen Sprachen in und für Australien in global akzeptierte Kultursprachen (cultural languages), Gemeinschaftssprachen (community languages) und Geschäftssprachen (business languages). Abgesehen vom Englischen als offizieller Landessprache, hat eine Sprache Aussicht auf staatliche Förderung und einen mehr oder weniger sicheren Platz in den Sekundarschulen, wenn sie allen drei Kategorien entspricht. Allerdings hat die deutsche Sprache, die allen drei Kategorien entspricht, in den letzten Jahrzehnten ihren vierten Platz unter den im Lande gesprochenen Fremdprachen nach Griechisch, Italienisch und Chinesisch (Mandarin und Kantonesisch) an Vietnamesisch, Arabisch und Spanisch abgeben müssen. Kultursprachen wie Französisch und Japanisch haben nur geringen Stellenwert als Gemeinschaftssprachen, aber einen großen als Geschäftssprache oder als traditionelle Sprache der Diplomatie.[9]

Der Rückgang der Zahl der Schüler im Deutschunterrricht an australischen Gymnasien im Ganzen und derer, die schließlich Deutsch als Abiturfach wählen – wobei immer auch zwischen Staats- und Privat- (zumeist Konfessions-)Schulen zu unterscheiden ist –, korrespondiert nicht unbedingt mit der Zahl der Studenten in German Studies an den Universitäten, weil einerseits keineswegs alle Abiturienten auch German Studies wählen, aber anderseits vielleicht German History in unterschiedlichsten Studienangeboten, zum Beispiel Nazi Germany, Holocaust Studies oder European Studies studieren; und weil anderseits die Zahl der Anfänger in German Studies bei weitem größer ist als die der Abiturienten, die auch nicht unbedingt alle den gleichen Kompetenzgrad vorzuweisen haben. Ohne dass auch hier genaue Statistiken[10] vorliegen, ist anzunehmen, dass die Zahlen

[8] Siegfried Unseld (Hrsg), Wie, warum und zu welchem Ende wurde ich Literaturhistoriker?, Frankfurt 1972, S. 38.

[9] http://www.abs.gov.au/ausstats/ABS@.nsf/2f762f95845417aeca25706c00834efa/D67B7C95E0E8A733CA2570EC001117A2?opendocument; http://www.abs.gov.au/ausstats/abs@.nsf/46d1bc47ac9d0c7bca256c470025ff87/DFD8C90C1A541EFECA256F720083300A?opendocument.

[10] In einer Übersicht über Sprachstudien in Australien wird festgestellt, dass in den letzten zehn Jahren, die Zahl der an den Universitäten vertretenen Sprachen von 66 auf 29 gefallen ist; 1960 wählten 40% aller Schüler eine Fremdsprache als Abiturfach, heute nur noch 12%, davon wählen etwa die Hälfte eine asiatische Sprache; weniger als 3% der Studenten

von Jahr zu Jahr heftig schwanken, nach Ansicht der Kollegen aber über einen längeren Zeitraum relativ stabil geblieben sind. Dass die Zahl der akademischen Lehrerinnen und Lehrer, die von der Zahl der eingeschriebenen Studenten abhängen sollte, in den letzten Jahren drastisch gesunken ist, von den vakanten Lehrstühlen war schon die Rede, liegt also nicht so sehr an fallenden Studentenzahlen, sondern an der vorgeschriebenen Klassenstärke, die von 13 auf 22 und mehr Studenten heraufgesetzt wurde. Die Kritik, dass es unmöglich ist, effektiven Sprachunterricht oder ein Literaturseminar in einer Fremdsprache zu führen, hat in der Finanzverwaltung nicht den geringsten Eindruck gemacht. Noch weniger die im besten Falle unvorhergesehenen, im schlimmsten aber die beabsichtigten administrativen Konsequenzen: da die Zahl der Lehrenden in den Disziplinen kleiner wurde,[11] hielt man es für effizient, entweder die in den Fakultäten zuvor separaten Institute wegen geringer Nachfrage ganz abzuschaffen oder zu Finanz-Konglomeraten (Fachbereichen/Schools) zusammenzulegen und »Schools of English, Journalism and European Languages« oder, in meiner Universität, eine »School of Languages, Cultures and Linguistics« zu etablieren, worin die europäischen oder asiatische Sprachen dann als »Programs« firmieren. Dass in vielen Fällen der abgemagerte Lehrkörper dieser Studienprogramme und reduzierten Lehrstunden dann nicht länger ein halbwegs respektables akademisches Lehrprogramm anbieten kann, ist eine weitere gefährliche Konsequenz, die anderes nach sich zieht. Nur in den wenigsten Fällen ist es heute noch möglich, von einer durch gegenwärtige und zukünftige Lehr- und Forschungsprogramme erkennbare Identität Deutscher Studien in Australien zu sprechen. Die Identität der Disziplin ist aber eine Grundvoraussetzung für die Attraktivität von MA- und PhD-Studien.

Dieser gefährlichen Entwicklung der ökonomischen Basis, die nicht nur in Australien stattgefunden hat, steht eine andere, den Inhalt betreffend, gegenüber, die eher positiv zu beurteilen ist und von der jetzt die Rede sein soll: Eingeschlossen in den angedeuteten finanziellen und hochschulpolitischen Bedingungen jeder einzelnen Universität, wird sie Schritt für Schritt getrieben von der für die German Studies in Australien einzig relevanten

studieren eine asiatische Sprache. (THE AGE, 6. Mai 2009, S. 15: http://www.theage.com.au/national/when-fortune-fades-20090505-auoa.html).

[11] Von den 15 Departments of German, die 1993 in der *Bibliography of German Studies in Australia* verzeichnet sind, sind 2009 noch 11 Studienprogramme übriggeblieben. Das von mir 1984 für den DAAD erarbeitete *Directory of German Studies in Australia* verzeichnet 140 Dozentinnen und Dozenten; davon sind in der Neuausgabe des *Directory* von 1991 noch 94, in der *Bibliography* von 1993 noch 73 übrig geblieben; 2009 habe ich gerade noch 43 vollzeitige Mitglieder gezählt.

Frage: *Für wen und zu welchem Zweck lehren und studieren wir Germanistik?* Nebenbei gesagt, dieselbe Frage müssen sich natürlich auf je eigene Weise auch alle anderen Fremdsprachenphilologien in diesem Land und wahrscheinlich in allen außereuropäischen Ländern, vielleicht sogar in den nicht-deutschsprachigen Ländern Europas, stellen.

Während ein Department of German an einer vor dem 2. Weltkrieg gegründeten australischen Universität den deutschen Vorstellungen von einer Auslandsgermanistik entsprach, sich in Form und Inhalt als eine Nationalgermanistik *in partibus infidelium* verstand, musste für alle Neugründungen nach 1960 historisch bedingt die Antwort auf die Frage anders lauten. German Departments konnten in Lehre und Forschung nicht mehr die deutschen Perspektiven hinsichtlich der deutschen Geschichte, des deutschen literarischen Kanons, des Status einer Weltliteratur, des Sinns und Zwecks des Studiums, und vor allem bezüglich der nationalen Identität vertreten, sondern musste sich von einer *Germanistik in Australien* zu einer *australischen Germanistik* entfalten. Erst durch diese Entfaltung wurde ein neues Potential an Sinn und Bedeutung der deutschen Sprache und Literatur erkennbar, das schrittweise verwirklicht werden konnte und der Disziplin Legitimität sicherte. Ein erster Ansatz ergab sich nicht nur aus der erwähnten internationalen Zusammensetzung des Lehrkörpers, sondern auch aus der Herkunft der Studenten, die geborene Australier, Australier älterer oder neuerer Einwanderung aus deutschsprachigen Ländern, sowie politisch und rassisch Verfolgte und deren Kinder sein mochten. Hier soll auch die individualpsychologische Lage der akademischen Lehrer nicht übersehen werden. Mein Kollege Philip Thomson hat darüber als einen Zweifrontenkrieg berichtet.[12] Die resultierende Zahl möglicher Perspektivenwandel, die das Vorausgehende nicht abstoßen, sondern integrieren, im Lehrprogramm, selbst in einem Seminar, ist beträchtlich und lehrreich: das gilt für die sprachliche wie literarische Interpretation (die eine kommt nicht ohne die andere aus) von Goethes *Faust* ebenso wie für Günter Grass' *Im Krebsgang* oder Winfred Georg Maximilian Sebalds *Austerlitz*.

Die historische Betrachtung lässt eine Reihe von Stufen erkennen: ein erster Perspektivenwandel ergab sich aus der entschiedenen Hinwendung zum Sprachunterricht in Schule und Universität, einer den Kolleginnen und Kollegen in Deutschland unbekannten Notwendigkeit. Auch war der

[12] Philip Thomson, Zweifrontenkrieg? Zur Lage des ausländischen Germanisten, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985 (Bd. 11: W. Voßkamp u. E. Lämmert [Hrsg.], Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung, Tübingen 1986, S. 241-247).

obligatorische Sprachunterricht nicht nur konfrontiert mit Abiturienten in Deutsch und immer stärker mit Anfängern, sondern auch mit den Resten deutscher Sprache in der zweiten, dritten oder vierten Generation deutscher Einwanderer, die zum Teil als geschlossene Gemeinschaften ehemals religiöser Art einwanderten und überlebt haben, deren semi-muttersprachliche Kinder jetzt ein Germanistikstudium an der Universität aufgenommen haben, um vorhandene Kompetenz zu erweitern oder kulturelle Identitäten zu festigen. Neben der effektiven Revision des traditionellen Sprachunterrichts konnte sich hier eine fruchtbare Forschung zur Linguistik der Zweit- und Mehrsprachigkeit entwickeln, die einen entschiedenen Beitrag zur Entwicklung des Multikulturalismus in Australien geleistet hat. Für die Studenten war die Erkenntnis wichtig, dass es möglich war, Germanistik mit Hilfe australischen Materials zu studieren und mit entsprechenden Phänomenen in Deutschland zu vergleichen, zum Beispiel dem Spracherwerb und der Spracherhaltung anderer ethnischer Gemeinschaften in Australien oder der wachsenden europäischen Migration. Schon hier wurden Unterschiede in der staatlichen Einwanderungspolitik für Dozenten und Studenten zu Erkenntnisfaktoren. Die weltweite Publizität der Arbeiten von Michael G. Clyne und seiner Mitarbeiter machen die Relevanz dieses Neuansatzes in German Studies für Australien und die Auslandsgermanistik eindrucksvoll klar.[13]

Als Literaturwissenschaft war und ist die Germanistik in Australien mehrfachem Perspektivenwechsel, der sicherlich einen solchen andernorts spiegelt, ausgesetzt worden. Jeder einzelne Wandel hat seinen hermeneutischen Grund sowohl in ökonomischen wie literarischen und politischen Sachverhalten. Die Notwendigkeit, die studentische Basis zu vergrößern, ließ, wenn schon nicht in allen, so doch in den meisten Instituten in enger Zusammenarbeit mit den anderen Fremdsprachenphilologien, die Erweiterung zur Komparatistik wünschenswert erscheinen und zwar im Gegensatz zur dominanten und zunächst theoriefeindlichen (National-) Anglistik oder vielmehr anglophonen Literaturwissenschaft, aus der sich erstaunlicherweise erst langsam eine Australianistik abzusetzen begann. Die Etablierung von Women's Studies bot nicht nur den germanistischen Akademikerinnen in der Philosophischen Fakultät ein weiteres Lehr- und Forschungsfeld. Weil außerdem die europäischen Fremdsprachenphilologien in Australien nachgerade die Kenntnis der kulturellen und politischen Entwicklung in Europa zur Europäischen Union zu vertreten haben, ist die Entwicklung zu European Studies, wie sie sich auch in den USA vollzog,

[13] Eine Auswahl relevanter Publikationen: http://www.linguistics.unimelb.edu.au/about/staff/profiles/clyne/index.html.

nur ein kleiner Schritt in der Richtung auf Relevanz. Tatsächlich sind dann heute eine Reihe germanistischer Programme in *Schools of European Studies* zu finden.[14] Gerade die Subsumierung von Germanistik unter European Studies gibt eine eindeutige Antwort auf die Frage »Für wen lehrt und zu welchem Zweck studiert man in Australien Germanistik?«, denn hier wird die Gegenseitigkeit der Erkenntnisinteressen und interkulturelle Interdependenz besonders gut greifbar; sie führt über das unmittelbar Praktische in gemeinsamen Forschungsprojekten oder internationalen Konferenzen zu Einsichten in die hermeneutische Dialektik. Dass das Engagement für diese Sache, die vormals unter dem Schlagwort »praktischer Völkerverständigung« bekannt war, keineswegs mit andauernder Billigung und Unterstützung honoriert wird, wenn der Universitätsverwaltung das »Interesse an Europa« abhanden gekommen ist, ist deprimierend. So wird als neueste Überraschung durch die Universitätspolitik gerade ein mit EU-Mitteln etabliertes und unterstütztes interdisziplinäres Forschungszentrum für Europa-Studien kurzerhand geschlossen.

Abgesehen von solchen Wechselfällen zeigt sich also schon jetzt, dass German Studies in Australien einen Zweck und eine Aufgabe haben, die offensichtlich über die Pflege von kulturellen Traditionen und Werten und individueller Bildung hinausgeht. Da jede Lehrer- und Studentengeneration sich diesen Aufgaben neu zu stellen hat, ist die Vorstellung von einem Ende und einer abschließenden Erfüllung dieses Zwecks absurd.[15]

Kann man diese Frage auch der germanistischen Forschung in Australien stellen? Sollte sie nicht ihren Platz und Berechtigung jenseits aller lokalen Bedingungen haben? Zunächst wird man annehmen dürfen, dass alle Forschungsprojekte ihren Anfang in der Kompetenz und im Interesse der Forscher an spezifischen Fragen und Sachverhalten haben und weder Ort noch Umstände bei der ersten Lektüre neuer Bücher und Aufsätze australischer Germanisten, seien sie nun in deutscher oder englischer Sprache geschrieben, erkennbar sein würden. Die Individualität des Forschers ist also erst einmal die entscheidende Basis. Danach vielleicht die internationale Gemeinschaft der Germanisten, die immer noch die erste Adressatin der Forschungsergebnisse ist. Davon zeugt die Mehrzahl der in der ge-

[14] Walter Veit, Interkulturelle Deutschlandstudien als Europastudien. Konzeptentwicklung unter sich wandelnden politischen und kulturellen Bedingungen, in: B. Thum u. G. F. Fink (Hrsg.), Praxis Interkultureller Germanistik. Research – Education – Politics, München 1993, S. 1-17.

[15] Fall es nicht ironisch gemeint ist: Jürgen Kaube, Das Unbehagen in den Geisteswissenschaften. Empirische und überempirische Krisen, in: Florian Keisinger u. Steffen Seischab (Hrsg.), Wozu Geisteswissenschaften. Kontroverse Argumente für eine überfällige Debatte, Frankfurt/M., New York 2003, S. 16.

nannten Bibliographie dokumentierten Publikationen. Das wird auch weiterhin der Fall sein und den australischen Wissenschaftlern einen Platz unter den Germanisten in der Welt sichern.

Bei Kenntnis der australischen institutionellen Situation wird man allerdings feststellen müssen, dass alle Forscher in den Antragsformularen zur Finanzierung von Forschungsprojekten durch die Australian Research Commission auf die Aufforderung stoßen, sich zur Relevanz des Projekts hinsichtlich des »national interest« und seiner Position in den »national research priorities« zu äußern. Über die Berechtigung solcher Auflagen kann man streiten – entscheidend ist hier, dass der Forscher mit ihnen zu einer spezifischen Rücksicht auf nationale Bedingungen aufgefordert wird, die die methodische Reflexion mitbestimmen müssen.[16] Es ist anzunehmen, dass wer das Geld für sein Forschungsprojekt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft bekommen kann, bewusst oder unbewusst andere Rücksichten auf sich wird nehmen müssen. Darüber hinaus gilt auch für die australische Kulturpolitik, was Barthold C. Witte für die deutsche einprägsam formuliert hat: »Auswärtige Kulturpolitik ist also unentbehrliches Fundament der politischen und wirtschaftlichen Außenpolitik …«.[17] Man lässt den *Education Sector* der Wirtschaft nicht vergessen, dass nach Eisenerz und Kohle der Kulturexport in Gestalt der Ausbildung ausländischer Studenten an australischen Schulen und Universitäten der

[16] In einer Enquête von 1987 über Universitätscurricula (Windows onto worlds: studying Australia at tertiary level: the report of the Committee to Review Australian Studies in Tertiary Education, Canberra 1987 [Australian Government Publishing Service]) wird audrücklich eine Australianisation oder ein *mainstreaming of Australia* gefordert, womit eine bewusste Perspektivierung aller Studien auf das nationale Interesse gefordert wird. Wie tief die hermeneutischen Parameter von »national interest«, hier in der Form von »national benefit« und »nation building«, im Bewusstsein der Akademiker verankert sind, zeigt die Reaktion des Präsidenten der Australian Academy of the Humanities auf spezifische Aspekte des am 12. Mai 2009 eingebrachten Budgets der australischen Bundesregierung: »MEDIA RELEASE: The Australian Academy of the Humanities 14 May 2009, Canberra. Groundbreaking support for research, learning, heritage and the arts. ›The Academy of the Humanities welcomes the Rudd Government's very significant investment in Australia's future prosperity and social fabric,‹ said the President of the Australian Academy of the Humanities, Professor Ian Donaldson. Additional funding in this week's Federal Budget for research, innovation, higher education, student support, heritage and the arts will enable humanities and creative arts scholars and practitioners to play a stronger role in building an aware, mature and resilient society. Within Minister Kim Carr's area of Innovation, Industry, Science and Research, a very impressive funding boost for science, research and research infrastructure will assist the sector to deliver more effectively on its potential. Many of these programmes are accessible across the board, enabling humanities and arts scholars to collaborate with colleagues in other disciplines and in industry and the public sector to deliver national benefit.«

[17] Barthold C. Witte, Dialog über Grenzen. Beiträge zur auswärtigen Kulturpolitik, Pfullingen 1988, S. 12.

drittgrößte Posten des australischen Exportvolumens ist. Es wird zu zeigen sein, wie und wie weit diese Basis einen Perspektivenwechsel erzwungen hat.

Es ist also wichtig, wie die Welt – und nicht nur die anglophone Welt – Australien sieht und versteht und was und wie die australische Öffentlichkeit davon erfährt, vorzugsweise in englischer Sprache. Es zeigt sich schnell, und jeder Lehrende erfährt es im Seminar, dass »man in Australien anders liest«.[18] Aus dem Warum und Wozu dieses Sachverhalts ergeben sich für ein German Department die Aufgaben fast von selbst: einerseits, was kann ein australischer Student in australischen Bibliotheken über die deutschsprechenden Länder erfahren? So wurde eine Bibliographie deutscher Literatur in Melbourner Bibliotheken erarbeitet.[19] Fast zwangsläufig ergab sich daraus die Umkehrung: Wie sehen und was wissen die deutschsprachigen Länder über Australien? Wie haben sich die kulturellen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Beziehungen entwickelt und wie sehen sie heute – nach zwei Weltkriegen – aus? Eine zweite große Bibliographie *Image of a Continent* legte die Basis für die interkulturelle Analyse und Interpretation.[20] So haben unter anderen Kollegen an den Universitäten Monash, New South Wales und Queensland Monographien und Sammelbände mit Aufsätzen vorgelegt, die der Frage nachgehen, in wie weit und warum deutsche Literatur und deutsche Forschungen zu Australien eine Rolle in Australien spielen.[21] Andere Forschungsprojekte zielen

[18] Walter Veit, »In Australia, we read it differently …«. Interculturality and the theory of literary criticism, in: S. Gunew et al. (Hrsg.), Striking Chords. Multicultural literary interpretations, North Sydney 1992, S. 129-145; ders., Misunderstanding as Condition of Intercultural Understanding, in: Cultural Dialogue & Misreading, hrsg. v. Mabel Lee u. Meng Hua, Sydney 1997 (University of Sydney World Literature Series 1), S. 163-174.

[19] Susan Radvansky u. Leslie Bodi (Hrsg.), German culture in the libraries of Melbourne, Monash University 1967.

[20] Leslie Bodi, Stephen Jeffries, Susan Radvansky (Hrsg.), Image of a continent: a bibliography of German Australiana from the beginnings to 1975 (Bild eines Kontinents: eine Bibliographie deutscher Australiana von den Anfängen bis 1975), Wiesbaden 1990.

[21] Leslie Bodi u. Stephen Jeffries (Hrsg.), The German connection: sesquicentenary essays on German-Victorian crosscurrents, 1835-1985, Clayton (Vic.) 1985; Alan Corkhill, Antipodean Encounters. Australia and the German Literary Imagination 1754-1918, Bern 1990 (German-Australian Studies / Deutsch-Australische Studien, hrsg. v. Manfred Jürgensen, Bd. 2); David Walker u. Jürgen Tampke, From Berlin to the Burdekin. The German contribution to the development of Australian science, exploration and the arts, Kensington (N.S.W.) 1991; Alan Corkhill, Queensland and Germany: ethnic, socio-cultural, political and trade relations 1838-1991, Melbourne (Vic.) 1992; Walter Veit (Hrsg.), The Struggle for Souls and Science. Constructing the Fifth Continent: German Missionaries and Scientists, Occasional Paper Number 3 (Northern Territory Government, Strehlow Research Centre), Alice Springs 2004.

auf die Interaktion zwischen australischer und deutscher Literatur in Australien, vor allem die Literatur in deutscher oder englischer Sprache deutschstämmiger Autoren[22] als ein Beispiel zur Erforschung von »ethnic writing« in Australien.[23] Ebenso bieten sich Untersuchungen zur Rezeption deutschsprachiger Literatur in Australien und australischer Literatur in Deutschland an.[24]

Als ein ganz besonders fruchtbares Feld der Germanistik in Australien hat sich die Erforschung der deutschen und europäischen Reiseliteratur, die sich mit Australien und dem Pazifik beschäftigt, erwiesen. Die Literatur zu Reinhold und Georg Forster darf als ein Beispiel für viele andere genannt werden. Gerade in diesem Bereich wird in der pragmatischen und epistemologischen Interdependenz von Fremdem und Eigenem die Dialektik der interkulturellen Hermeneutik phänomenologisch sichtbar und theoretisch beschreibbar: Je mehr wir vom Fremden erkennen, umso mehr wird uns das Eigene bewusst.[25]

Parallel zu dieser durch die politischen und wirtschaftlichen Bedingungen beschleunigten Entwicklung von German Studies in Australien zur Integration von Komparatistik und Interkulturalität in verschiedenen strategischen Ausformungen ergibt sich die Gelegenheit zur hermeneutischen Reflexion, mit der australische Germanisten zur Theorie der Interkulturellen Germanistik, die letzten Endes in der Erkenntnistheorie Wolfgang Plessners und Hans-Georg Gadamers verankert ist, aktiv beigetragen haben. In Lehre wie Forschung gilt die hermeneutische Dialektik des Fremden und Eigenen: es ist gerade die fremde Perspektive, selbst wenn sie nicht offen und direkt reflektiert wird, die dem Eigenen Bedeutung zuwachsen lässt, im richtigen Verständnis einen Mehrwert an Sinn. Es ist dieser Mehrwert von Bedeutung und Erkenntnis, den die Deutschen Studien im Ausland der deutschen Kultur, sei es in Sprache, Literatur, Geschichte und Philosophie, ebenso im Ausland wie im Inland erarbeiten, der ihnen zuallererst

[22] Manfred Jürgensen, Eagle and Emu. German-Australian writing 1930-1990, St. Lucia (Qld.) 1992; Annette Robyn Corkhill, Australian writing: ethnic writers 1945-1991, Melbourne 1994.

[23] Sneja Gunew u. Kateryna O. Longley (Hrsg.), Striking chords: multicultural literary interpretations, North Sydney 1992; Sneja Gunew et al., A Bibliography of Australian multicultural writers, Geelong 1992.

[24] Volker Wolf, Rezeption australischer Literatur im deutschen Sprachraum von 1845-1979, Tübingen 1982; Ulrike Garde, Brecht / Co. German-speaking Playwrights on the Australian Stage, Bern 2007.

[25] Walter Veit, The Antipodes: The Alter Ego of Europe. Understanding of the Self in Face of the Other, in: Isabel Allegro de Magalhães (Hrsg.), Literatura e Pluralidade Cultural, Lisboa 1999, S. 727-746; ders., Topik einer besseren Welt. Der Pazifik als Gegenwelt und Herausforderung Europas, in: H. Dippel (Hrsg.), Georg-Forster-Studien XI, Kassel 2006, S. 177-228.

Legitimation gibt. Der Gedanke liegt nicht fern, dass damit ein Fundament für die individuelle Bedeutung der Kulturen in einer globalen Interdependenz gegeben ist.

Diese Legitimation und diesen Anspruch auf Bedeutung in guten wie in schlechten Zeiten nach Innen wie nach Außen zu vertreten und bei den Antipoden verteidigen, wird die Aufgabe der neugegründeten *German Studies Association of Australia* sein. Dieselbe Aufgabe hat sich auch *LIMBUS* gestellt, das von Kolleginnen und Kollegen der Melbourne und Monash Universities herausgegebene *Australische Jahrbuch für germanistische Literatur und Kulturwissenschaft*, dessen erster Band den Erinnerungskrisen – Memory Crises gewidmet ist.[26]

[26] Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft (Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies), hrsg. v. Franz-Josef Deiter, Axel Fliethmann, Birgit Lang, Alison Lewis, Christiane Weller, Freiburg 2008.

FRIEDRICH VOIT

CHANCEN IM WANDEL

Anfang 2009 erhielt ich eine Einladung aus Perth zu einer Konferenz *Deutsch in aller Welt*. Sie kam von einem germanistischen Kollegen, der an der University of Western Australia im Department *European Languages and Studies* tätig ist. Ein Konferenz also, die – wie es sporadisch geschieht – das Selbstverständnis des Faches reflektiert. Der Begriff »Auslandsgermanistik« taucht in der Konferenzausschreibung nicht auf, er wurde von Kollegen, die er betraf, auch in der Vergangenheit nicht häufig benutzt. Stattdessen erscheinen bei den Sektionsthemen die nach wie vor gebräuchlicheren Bezeichnungen wie »Germanistik«, »Deutsch als Fremdsprache« und – ein wenig modisch – »interkulturelle Deutschstudien«.

Überblickt man die Germanistik in Australien und Neuseeland, so sieht man auf eine bereits längere Tradition, die bis in die 1930er Jahre zurückreicht. Auch heute lehren noch an fast jeder Hochschule beider Länder Kollegen, die sich als Germanisten verstehen, das heißt sich im internationalen Kontext des Faches sehen und sich mit Germanisten in und außerhalb Deutschlands in Lehre und Forschung austauschen.

Freilich hat das Fach sich grundlegend über die vergangenen Jahrzehnte gewandelt. Es gibt Germanisten, aber kaum mehr eigenständige germanistische Abteilungen. Sie sind meist aufgegangen in umfassenderen Gruppierungen wie einer School / Department of European Languages and Literatures – so auch in Perth – und dort neu entwickelten Programmangeboten. Dies als Verlust oder Reduktion zu erkennen, schien mir nie richtig, auch wenn manche Stellen nicht mehr besetzt oder umgewidmet wurden. Es entwickelte sich vielmehr eine Vielfalt von fachübergreifenden Programmen, die auf der Kooperation von Kollegen verschiedener Fächer basieren und die die Studienangebote enorm bereicherten. Erst so wurde beispielsweise ein Kurs zu *Jüdischer Kultur in Europa* möglich, zu dem Slavisten, Romanisten und Germanisten beitrugen.

Nicht weniger tiefgreifend waren und sind die Änderungen in den Curricula. Auch hier finde ich die immer wieder beklagte Zurückdrängung des Historischen oder der ›kanonischen‹ Literatur eher kurzsichtig. Sicher, anstelle des grammatikbetonten Sprachunterrichts ist das Paradigma

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-020 | CC BY-NC-ND 4.0

»Deutsch als Fremdsprache« mit seiner kommunikativen und landeskundlichen Ausrichtung getreten und vor allem in den Undergraduate Programmen liegt der Schwerpunkt der literaturwissenschaftlichen Kurse bei der modernen und zeitgenössischen Literatur, neben die nun auch Kurse zum deutschsprachigen Film getreten sind, und so der wachsenden Bedeutung dieses kulturellen Mediums gerecht werden.

Historische literarische und linguistische Themen sind in Forschung und Lehre keineswegs verschwunden. Sie haben nach wie vor ihren bedeutenden Platz im Angebot der Graduiertenkurse und besonderer Programme wie *Medieval* oder *Lingustic Studies* ebenso wie in den vielgestaltigen neuen *European Studies* Programmen. Auch hier zögere ich von Entkernung oder Schrumpfung zu sprechen. Man sollte vielmehr auf die jeweilige Hochschule sehen. Eine Germanistin oder ein Germanist, der an einer forschungsintensiven Universität lehrt, steht in seiner Lehre wie Forschung in einem jeweils spezifischen wie allgemeinen Zusammenhang, der es erlaubt und sogar notwendig macht, ein spezifisches Profil als Hochschullehrer zu entwickeln, das den eigenen Studenten, den Kollegen vor Ort und international gerecht wird – und nicht zuletzt der sich wandelnden Germanistik.

Für das Weiterleben der Germanistik außerhalb Deutschlands ist die Unterstützung durch bewährte akademische und kulturelle Institutionen wie den *DAAD* und die *Goethe Institute* nach wie vor von großer Bedeutung. Da auch diese sich mehr und mehr als europäisch verankerte Institutionen begreifen, förderten sie ebenfalls den hier skizzierten internationalen Wandel der Germanistik.

LILIANE WEISSBERG

DAS EIGENE UND DAS FREMDE

I. EINE AMERIKANISCHE LITERATUR

Im Jahre 1743 druckte Christoph Saur in Germantown, einem kleinen Ort ausserhalb der amerikanischen Kolonialstadt Philadelphia eine deutsche *Luther-Bibel* – das alte und das neue Testament. Die deutschen Lettern erhielt Saur aus Frankfurt am Main. Die erste Auflage dieser ersten europäischen Bibel, die in den neuen amerikanischen Kolonien gedruckt wurde, erhielt eine Auflage von 1200 Exemplaren. 1763 erschien eine zweite Auflage von 2000 Exemplaren, die eine weitere Neuheit aufwies, denn sie wurde auf nicht-importiertem, amerikanischem Papier gedruckt – in der nahen Rittenhouse Siedlung hatte sich eine Papiermühle etabliert. Eine dritte Auflage, die 1776 erschien, wurde bereits mittels in Amerika gegossener Typen gedruckt.

Damit gelang Christoph Saur (1693-1758) wie seinem Sohn Christoph (1721-1784) ein vielversprechender Anfang amerikanischer Verlagstätigkeit. Und sie begann in deutscher Sprache. Familiengeschichtlich setzte sich die Tradition der Saurschen Verlegerschaft bis heute in Deutschland fort, wo ein entfernter Nachfahre der amerikanischen Einwanderer den Verbund des K.G. Saur Verlags mit Imprints wie Walter de Gruyter oder Max Niemeyer leitet und damit auch den germanistischen Wissenschaftsbetrieb in beiden Ländern mitbestimmt. In Amerika war der frühe Bibel-Druck jedoch nicht nur Merkwürdigkeit, sondern auch Symptom für eine neue Bewegung. Denn im achtzehnten Jahrhundert veränderte sich das Bild der europäischen Einwanderer in die neuen Kolonien der Ostküste. Den Siedlern von den britischen Inseln folgten solche von dem europäischen Festland und nach 1710 gerade auch aus deutschen Ländern in großer Zahl. Diese Einwanderer siedelten sich in Neuengland und auch in Pennsylvanien an, wo deutschsprachige Einwanderer vor der Revolution etwa ein Drittel der Bevölkerung ausmachen sollten.

Der junge, geschäftstüchtige Buchdrucker und Erfinder Benjamin Franklin suchte einen Vorteil aus dieser Situation zu ziehen und gab 1732 die *Philadelphische Zeitung* heraus, die zwar in deutscher Sprache erschien,

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-021

allerdings nicht (wie noch die *Saur-Bibel*) in Fraktur gedruckt wurde. Dies war sicherlich ein wesentlicher Grund, weshalb sie von der deutschsprachigen Bevölkerung schlecht aufgenommen wurde – die Zeitung wurde nach kurzer Zeit eingestellt.

Franklin selbst war mit dieser Aufgabe wohl auch nicht ganz glücklich. Er sorgte sich über den großen Einfluss, den die Einwanderer aus deutschen Ländern auf eine Kultur ausüben wollten, die nach ihm als Englisch angesehen werden sollte und musste. So schrieb Franklin in einem Brief an den Engländer Peter Collinson vom 9. Mai 1753:

> I am perfectly of your mind, that measures of great Temper are necessary with the Germans: and am not without Apprehensions, that thro' their indiscretion or Ours, or both, great disorders and inconveniences may one day arise among us; Those who come hither are generally of the most ignorant Stupid Sort of their own Nation, and as Ignorance is often attended with Credulity when Knavery would mislead it, and with Suspicion when Honesty would set it right; and as few of the English understand the German Language, and so cannot address them either from the Press or Pulpit, 'tis almost impossible to remove any prejudices they once entertain. […] Not being used to Liberty, they know not how to make a modest use of it; and as Kolben says of the young Hottentots, that they are not esteemed men till they have shewn their manhood by beating their mothers, so these seem to think themselves not free, till they can feel their liberty in abusing and insulting their Teachers […] Few of their children in the Country learn English; they import many Books from Germany; and of the six printing houses in the Province, two are entirely German, two half German half English, and but two entirely English; They have one German News-paper, and one half German. Advertisements intended to be general are now printed in Dutch and English; the Signs in our Streets have inscriptions in both languages, and in some places only German: They begin of late to make all their Bonds and other legal Writings in their own Language, which (though I think it ought not to be) are allowed good in our Courts, where the German Business so encreases that there is continual need of Interpreters; and I suppose in a few years they will be also necessary in the Assembly, to tell one half of our Legislators what the other half say; In short unless the stream of their importation could be turned from this to other colonies, as you very judiciously propose, they will soon so out number us, that all the advantages we have will not in My Opinion be able to preserve our language, and even our Government will become precarious.

Doch Franklin äussert nicht nur Befürchtungen, er weist auch auf eine Lösung:

> Yet I am not for refusing entirely to admit them into our Colonies: all that seems to be necessary is, to distribute them more equally, mix them with the English, establish English Schools where they are now too thick settled, and take some care to prevent the practice lately fallen into by some of the Ship Owners, of sweeping the German Goals to make up the number of their Passengers. I say I am not against the Admission of Germans in general, for they have their Virtues, their industry and frugality is exemplary; They are excellent husbandmen and contribute greatly to the improvement of a Country.

Natürlich schrieb Franklin diesen Brief auf Englisch. Als Geschäftsmann druckte er zwar eine deutschsprachige Zeitung, aber er sprach kein Deutsch. Und in der neuen amerikanischen Republik, die Franklin mit und nach der Revolution zu prägen half, wurde zwar Deutsch gesprochen – und in einigen Landstrichen seiner ehemaligen Provinz gilt immer noch ein deutscher Dialekt, das Pennsylvania Dutch, als Umgangssprache. Das Englische dominierte aber als Sprache der öffentlichen Institutionen und des offiziellen Schriftverkehrs.

Am 20. März 1794 legte eine Gruppe deutschsprachiger Einwanderer aus August, Virginia, dem Kongress einen Vorschlag vor, die amerikanischen Gesetze auch in deutscher Sprache drucken zu lassen, damit sie für die große Anzahl deutscher Einwanderer verständlich seien (*American State Papers* ser. 10, v. 1:114). Am 13. Januar 1795 diskutierte der Kongress den Vorschlag, auch Deutsch als offizielle Sprache anzuerkennen. Der Vorschlag, dieser Sprache einen offiziellen Status zu garantieren, wurde abgelehnt, obwohl Gesetze zunächst weiterhin auch in Deutsch gedruckt wurden. Aber die Sprachendiskussion der 1750er Jahre, die Franklin befürchten ließ, dass sogar Deutsch zur Landessprache werden könne, fand in der neuen Republik bald ein Ende. Die Vertreter einer Einsprachigkeit, welche die englische Sprache förderten und damit sowohl mit Kommunikationserleichterung argumentierten wie auch mit den kulturellen und linguistischen Vorteilen des Englischen, beherrschten die Politik der kommenden Jahre.

Die neue amerikanische Republik wurde ein Staat, der Englisch als Landesprache wählte. Das Deutsch vieler Einwohner Pennsylvaniens wurde ebenso marginalisiert wie das Schwedische oder Norwegische vieler Bewohner des Mittleren Westens, das Französische der Einwohner der neuerworbenen Kolonie Louisiana, das Spanische der Einwohner der neuen Staaten Kalifornien und Texas oder einfach die Sprachen der amerikanischen

Ureinwohner. Diesen wie auch den alten und neuen Einwandererfamilien wurde bedeutet, dass nur ein Englischsprachiges Schulsystem eine notwendige Sozialisierung versprechen konnte. Der amerikanische Traum des ökonomischen Erfolges wurde im Englischen und durch das Englische determiniert. Und dieses Englisch wurde ein Amerikanisch.

Erst in den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts, als Linguisten und Erziehungswissenschaftler begannen, sich um die Überlebenschancen von Sprachen wie Navajo oder Hopi zu sorgen, als zur Debatte stand, den englischen Dialekt einer schwarzen Minderheit als eigene Sprache, Ebonics, anzuerkennen, als Orte an der Westküste eine Mehrheit Spanisch sprechender Einwanderer aufwiesen, als die chinesischen Wohnviertel Nordkaliforniens dramatisch wuchsen – da flammte die Diskussion um eine mögliche »offizielle« Mehrsprachigkeit Amerikas, die auch in den Schulen garantiert werden sollte, wieder auf. Die deutsche Sprache war allerdings inzwischen längst von einer »eigenen« zu einer »fremden« Sprache mutiert und auch die frühe deutschsprachige Literatur in Amerika lebender Autoren in Vergessenheit geraten.

Es blieben vereinzelte akademische Projekte. Die Johns Hopkins University Press wollte zum Beispiel in den neunziger Jahren eine Buchreihe publizieren, die amerikanische Literatur in nicht-englischen Sprachen vorstellen sollte. Und es gibt den aktuellen Ehrgeiz vieler amerikanischer Anglistik- und Amerikanistik-Abteilungen, ihr Angebot auf eine mehrsprachige Literatur zu erweitern. Dies bedeutet aber auch mehr als nur die Berücksichtigung der Vereinigten Staaten als Einwanderland. Dass die Vereinigten Staaten eine Geschichte als Kolonialstaat besassen und selbst Kolonialmacht wurden, trägt ebenso dazu bei. Eine Sprachenpolitik ist immer auch eine politische Machtfrage.

II. DIE FREMDSPRACHE DEUTSCH

Die USA sind ein Bundesstaat, aber Nordamerika ist ein Kontinent. Und dort, wo man weite Strecken reisen kann, sogar die Grenzen in ein benachbartes Land – Kanada – überschreiten, ohne die Sprache zu wechseln, ist es nicht immer leicht, für die Notwendigkeit des Fremdsprachenunterrichts zu argumentieren. Über Amerika hinaus ist Englisch zu einer Weltsprache geworden, die als Wissenschaftssprache eine neue lingua franca geworden ist. Vielleicht ist sie heute nicht mehr und nicht weniger als ein neues, säkularisiertes Latein.

Nahezu alle Schulen, Colleges, Universitäten bestehen in den Vereinigten Staaten auf ein Mindestmaß an Fremdsprachenunterricht. Aber dies

Mindestmaß ist gering. Darüberhinaus zeigt sich ein Paradox. Viele amerikanische Jugendliche sprechen zu Hause eine andere Sprache als Englisch, sie sind Kinder von Einwanderern oder selbst als Einwanderer ins Land gekommen. Sie bezeichnen ihre ethnische Herkunft stolz mit einem Bindestrich und verstehen sich als Asian-American oder Cuban-American, oder hinsichtlich älterer Einwandererwellen als Italian-American oder Greek-American. Nicht-englische Sprachen fallen damit für sie in zwei Kategorien: den eigentlichen Fremdsprachen und den »Heritage Languages«, das heißt den Sprachen, die man im Elternhaus hört oder sogar spricht, oft nicht richtig lesen und schreiben kann, und für die ein bisweilen nur begrenztes Vokabular zur Verfügung steht. Somit hat der Fremdsprachenunterricht in den Vereinigten Staaten seine eigenen Probleme. Fremdsprachen sind nicht einfach »fremd«. Fremdsprachen befinden sich in einem Kontinuum von Fremdheit und Vertrautheit. Die deutsche Sprache ist dabei für manche die Sprache der Vorfahren; oft ist sie zwar linguistisch fremd, soll aber als Instrument für die eigene Familiengeschichte nützlich gemacht werden.

Darüberhinaus ist das allgemeine Schulsystem hinsichtlich seiner Ansprüche nicht vereinheitlicht. Exzellenzschulen und -internate fordern ihre Studenten bereits in der High School mit universitären Ansprüchen, sie bilden bereits früh junge Linguisten oder Philologen aus. Andere Schulen unterstützen den Sprachunterricht kaum. Die Grenze zwischen diesen Optionen folgt oft, aber keineswegs immer, den Trennungslinien zwischen privaten und staatlichen Institutionen. Sie befinden sich auf einer ökonomisch geprägten Landkarte. Die Beiträge zum staatlichen Schulsystem sind an die Abgaben der Grundstückssteuer gebunden und damit können sich die Bewohner teurerer Wohngegenden oft bessere Schulen leisten – wenn sie ihre Kinder nicht ohnehin in Privatschulen schicken.

Die Förderung von Fremdsprachen ist darüberhinaus auch an die politischen Gegebenheiten gebunden. Russisch wird heute an High Schools und Universitäten kaum angeboten, die Geldmittel, die noch zur Zeit des Kalten Krieges zur Verfügung standen, bleiben aus. Im Augenblick ist das Interesse an Arabisch groß und viele Förderstipendien sind für das Studium dieser Sprache erhältlich. Das Fach der allgemeinen Linguistik wurde über Jahrzehnte durch Gelder des Verteidigungsministeriums unterstützt. Dies galt nicht nur für maschinelle Sprachübersetzungen und die Erforschung von Computersprachen, sondern auch für individuelle »natürliche« Sprachen wie Vietnamesisch. Viele universitäre Wirtschaftsabteilungen und -schulen fördern heute eher Chinesisch und setzen auf Zweiginstitute in China oder den Arabischen Emiraten. »Education« (Ausbildung wie Erziehung) soll als im- und exportierbar verstanden werden und ist mit den wirtschaftlichen Interessen des Staates wie der Universität verbunden.

Bei jenen Studenten, die zumindest kurzfristig eine andere Sprache als Englisch erlernen müssen, hat Deutsch heute eine schwierige Position. Zwar ist Deutschland eine prominente Wirtschaftsmacht und viele Amerikaner bewundern das, was allgemein als »deutsche Kultur« verstanden wird, oder auch das deutsche Universitätssystem – obwohl es in seiner aktuellen Form kaum bekannt ist. Deutsch wird darüberhinaus in großen Teilen Europas gesprochen, auch etwa in Österreich oder der Schweiz. Aber im Gegensatz zu Spanisch, der Sprache der südlichen Nachbarländer der USA, die auch bereits auf den Strassen von Los Angeles oder New York gesprochen wird, gilt Deutsch nicht nur als weniger relevant, sondern auch als schwer. Die Grammatik hat den Ruf kompliziert zu sein, die Wortbildungen unwegsam.

Zudem leidet die Germanistik an der Bürde der deutschen Geschichte. Während der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nahm Amerika viele – wenn auch nicht ausreichend viele – Flüchtlinge aus Deutschland oder den von Deutschland besetzten Gebieten auf, und nach dem Krieg wanderten viele jüdische Flüchtlinge nicht zuletzt über die DP Camps nach Amerika aus. Im Zuge dieser Emigrantenwelle erhielten auch die Schulen und Universitäten ehemals deutsches Lehrpersonal, und eine Institution, die New School in New York – heute New School University –, wurde fast völlig von diesen Emigranten geprägt. Emigrierte Wissenschaftler prägten schließlich auch das Bild der Germanistik, was nicht hieß, dass die Germanistik dadurch an Popularität gewann. Die Sprache und Kultur des Kriegsverlierers, der sich dazu noch Verbrechen zu schulden gemacht hatte, deren Ausmaß einfach unvergleichlich schien, hatte radikal an Attraktivität verloren und war für manche Studenten und Studentinnen sogar tabu. So konnte ein Student noch in den siebziger Jahren während seiner Doktorprüfung gefragt werden, warum er, als junger Jude, überhaupt daran dachte, Germanistik zu studieren (der Student promovierte über Kafka – und eigentlich in der Komparatistik). Eine neue Emigrantenwelle von Dozenten in den späten sechziger und siebziger Jahren, die nicht nur einem Stellen-Engpass an deutschen Universitäten entfliehen wollten sondern auch deren Liberalisierung, tat das ihre, um das Studienfach der Germanistik einer neuen Generation von jungen Amerikanern wenig attraktiv zu machen. Denn wenn man auch die Talare an den amerikanischen Universitäten noch nicht abgelegt hatte, sie hatten eine andere und weniger autoritäre Tradition.

So haben auch die Schwierigkeiten, die deutsche Literatur und Kultur Studenten attraktiv zu machen, eine längere Geschichte, welche den heute schwindenden Studentenzahlen und einer aktuellen internationalen Finanzkrise vorhergingen. Die Columbia University schloss ihr Doktoratspro-

gramm der Germanistik in den siebziger Jahren, nur um es einige Jahre später wieder aufzunehmen; Bryn Mawr College hatte ihr germanistisches Angebot für einige Jahre eingestellt und später mit dem benachbarten Haverford College zusammengelegt. Und der Aufbau des Studienfaches musste neben diesen individuellen Problemen eine Entwicklung mit anderen Sprachabteilungen teilen: die schnell wachsende Popularität einer bestimmten Fremdsprache, des Spanischen, dessen Erlernen von vielen Studenten und Studentinnen als »leicht« angesehen wird und sich inzwischen auch zu mehr als eine Fremdsprache entwickelte – nämlich zu der zweiten Sprache der USA. Und es gibt ein anderes Phänomen. An manchen Universitäten konkurrieren weder Deutsch noch Französisch mit dem Spanischunterricht, sondern eine Sprache besonderer Art: die Zeichensprache und das Taubstummenalphabet, mit dessen Erlernen an manchen Institutionen ein Student der Fremdsprachen-Forderung genügen kann.

III. GERMAN LANGUAGE,
GERMAN LITERATURE UND GERMAN STUDIES

Die Germanistik-Abteilungen in den Vereinigten Staaten sind nicht nur Sprachschmieden, sondern sie vermitteln auch deutschsprachige Literatur und Kultur. Dieser Spagat zwischen Sprachunterricht und anderen Lehrveranstaltungen unterscheidet die amerikanische Germanistik von der deutschen (sieht man dort von den vereinzelten Veranstaltungen »Deutsch als Fremdsprache« ab). Nicht jede Abteilung in Amerika lässt sich auf diesen Spagat ein. Manche Colleges konzentrieren sich mangels ausreichender Studentenzahlen und ausreichendem Lehrpersonal auf den Sprachunterricht, andere lassen ihn ganz fallen und lehren deutsche Literatur in Übersetzung. Hierin gelten vor allem die »Classics«-Abteilungen als Beispiel, denn viele bieten nicht nur Latein und Griechisch an, sondern auch B.A. Programme, die zwar zum Studium römischer Geschichte, Mythologie oder griechischer Architektur verpflichten, nicht aber zum Sprachunterricht. Die Popularität der Classics-Abteilungen in den Staaten liegt viel höher als die der Latinistik- oder Gräzistik-Studiengänge in Deutschland.

Hinsichtlich des Doktoratstudiums sieht es allerdings in der Germanistik dann wieder anders aus. Hier müssen die Studenten bereits vor Studienbeginn über ausgezeichnete Deutschkenntnisse verfügen, um die straffen Programme meistern zu können. Ein solches Graduiertenstudium ist darüberhinaus weder für zukünftige Journalisten noch für High School Lehrer gedacht, sondern für diejenigen, die wiederum an einer Universität

lehren und forschen wollen. Es sind, wenn man so will, elitäre Kaderschmieden, in denen eine Generation von Universitätsprofessoren die nächste ausbilden will. Der Erfolg der neuen Professoren übersetzt sich in die Reputation der älteren.

Die College-Germanistik und die Doktoratsprogramme sind dabei voneinander abhängig. Viele Doktoranden erhalten ihre ersten Lehraufträge im College-Programm ihrer Institution. Gleichzeitig sind beide aber auch strukturell grundverschieden. Studenten werden in ein College aufgenommen und bewerben sich nicht für ein bestimmtes Studienfach; sie entscheiden sich erst nach ein oder zwei Jahren hinsichtlich ihrer »Konzentration«. An den jeweiligen Institutionen steht die Germanistik daher mit anderen Disziplinen im Wettbewerb. So müssen Professoren mit Plakaten für bestimmte Lehrveranstaltungen werben und versuchen ihre Attraktivität oft durch Medienangebote, Ausflüge und vieles mehr zu erhöhen. Die Administration prüft schließlich die Einschreibequoten von Vorlesungen und Seminaren, und selbst jene Institutionen, die mit einer besonders vorteilhaften Ratio von Fakultät und Studenten nach außen hin werben, bestehen auf hohe Einschreibequoten. Diese bestimmen die finanzielle Situation der Abteilung und ihre Fakultätsstärke. Unpopuläre Abteilungen können sich schlecht vergrößern.

Im Unterschied zu den Undergraduates zahlen Doktoranden wiederum selten für ihr Studium, sie erhalten mit ihrem Aufnahmeangebot Stipendien – entweder von der Universität selbst oder von außeruniversitären Einrichtungen. Durch diese Finanzierung soll und muss die Zahl der Doktoranden sehr begrenzt sein und sie wird in den letzten Jahren an fast allen Universitäten noch kleiner gehalten. Hinsichtlich der Aufnahmequoten wird auch die zukünftige Stellenplazierung der Absolventen in die Überlegung miteinbezogen. Eine gute Plazierungsrate ist für den Ruf der Dozenten und Universitäten wichtig, die sich für die Berufschancen ihrer Studenten und Studentinnen verantwortlich fühlen. Aber eine kleine Zahl von Doktoranden resultiert wiederum in kleinen Seminaren, die bisweilen zu Tutorien werden können. Viele Abteilungen bieten daher ein Studienprogramm, das aus deutschsprachigen Seminaren sowie solchen, die in englischer Sprache geführt werden, besteht, damit auch Studierende anderer Abteilungen – etwa Studierenden der Komparatistik, Geschichte oder Philosophie – teilnehmen können.

Die besondere Situation sowohl auf der College-Ebene, bei der möglichst viele Studenten und Studentinnen angesprochen werden sollen, und auf der Ebene der Graduate Schools, wo auch um Studierende aus anderen Abteilungen geworben wird, hat das Fach der Germanistik gewandelt. Denn mehr noch als die Entwicklung der »Cultural Studies« in Groß-

britannien trug die besondere institutionelle Lage in Amerika dazu bei, die Germanistik von einem Studium der Sprache und Literatur in eine Disziplin der »German Studies« zu verwandeln. Abteilungen, die sich »Department of Germanics« oder »German« nennen wie auch solche, die sich ganz offiziell in »German Studies«-Abteilungen umbenannt haben, bieten heute Lehrveranstaltungen an, die weit über den traditionellen Sprach- und Literaturunterricht hinausgehen. Film-, Kunst-, Musik-, Geschichts- oder Politikwissenschaft sind nun auch dort zu finden, sofern sie deutsche Belange berühren. Dabei werden nicht nur zusätzliche, separate Veranstaltungen angeboten, Fragen dieser ehemals »anderen« Disziplinen werden auch in individuellen Vorlesungen wie etwa zur »Weimarer Republik« oder zur »Moderne« integriert. Dass sich die Komparatistik- und Anglistik-Abteilungen in den achtziger und neunziger Jahren oft auf Theorie- und »Cultural Studies«-Debatten einließ, half dieser neuen Germanistik, sich einen theoretischen Boden zu schaffen. So löste sich die amerikanische Germanistik zunehmend von der deutschen ab. Deutsch war zwar immer noch Fremdsprache, aber die Germanistik wurden »eigen«: Sie fand an ihrer eigenen Universität Anschluss und oft neue und bisweilen überraschende Verbindungen. Als Programm war sie nun nicht nur »arm und sexy«, sondern auch klein und flexibel. Amerikanische Germanisten konnten Theorierichtungen wie den »New Historicism« oder Poststrukturalismus, den Postkolonialismus oder die Geschichte des Buches schneller folgen und überprüfen als ihre deutschen Kollegen. Sie verbanden sich nun enger mit ihren Kollegen in den Jüdischen Studien. Sie konnten etwas Eigenes schaffen und Trendsetter zugleich sein.

IV. ZUKUNFTSPLÄNE

Die Germanistik in den Vereinigten Staaten steht heute vor einem Paradox. Gerade in einer Zeit, in der sie ihre disziplinäre Eigenständigkeit und Besonderheit beweisen und selbst manche Abteilung in Deutschland zum disziplinären Ausland erklären könnte, sind die Studentenzahlen weiterhin präkär und die Anzahl neuer Stellenausschreibungen gering. Wie kann man die Zukunft dieses Faches planen?

Ich wohne im ehemaligen Germantown, nun ein Stadtteil von Philadelphia, und lehre an der University of Pennsylvania, einer von Benjamin Franklin gegründeten Universität. Nicht weit von dieser Universität entfernt befindet sich die German Society, ein Verein deutscher Immigranten, der über eine einzigartige Bibliothek verfügt; sie enthält neben den *Saur-Bibeln* auch deutsche Populärliteratur, die entweder in den Vereinigten

Staaten verfasst wurde oder von deutschen Emigranten des achtzehnten oder neunzehnten Jahrhunderts nach Amerika gebracht wurde. Viele der Titel sind in Deutschland selbst nicht mehr erhältlich. An der University of Pennsylvania aber versuchen wir, eine neue und etwas andere deutsch-amerikanische Geschichte und Beziehung zu schreiben und zu vermitteln, die nicht nur über eine Emigrantentradition gegeben ist.

Auch unser Undergraduate-Programm bietet Seminare in deutscher Sprache zu Goethe oder dem deutschen Barock an, sowie Vorlesungen in englischer Sprache zur Geschichte und Kultur Berlins oder der Faust-Tradition in Literatur und Film. Es gibt Vorlesungen zur deutschen Literatur und Kultur vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Gleichzeitig bieten wir aber Vorlesungen zu Nietzsche an (dessen Schriften in der vor allem »analytisch« orientierten Philosophie-Abteilung kaum behandelt werden) oder zu Marx (der in den Seminaren der Wirtschaftsfakultät kaum erwähnt wird). Eine Vorlesung zu »Freud: Die Erfindung der Psychoanalyse« wird nicht bei den Psychologen angeboten (diese beschränken sich vor allem auf die experimentelle Psychologie), sondern in unserer Abteilung. Unser Angebot versucht damit, den Begriff der Interdisziplinarität neu und weiter zu fassen. Einige Vorlesungen oder Seminare werden auch zusammen mit Vertretern anderer Abteilungen angeboten und im Verbund mit anderen Fächern angekündigt.

Das Neue hier ist die Entwicklung einer Germanistik als Grundlagenwissenschaft für viele andere Disziplinen. Marx, Hegel, Nietzsche, Freud: Dies sind nur einige der Autoren, deren Texte wir auch den Vertretern anderer Disziplinen vorstellen und als unentbehrlich für ihre – nicht nur für unsere – Disziplin verstehen wollen. Die Germanistik ist hierbei nun eigenständiges Fach wie »Service«-Disziplin und vor allem ein Theorie-Inkubator. Diese Rolle hatte zuvor die Komparatistik in den Vereinigten Staaten eingenommen. Damit stehen wir an der University of Pennsylvania nicht alleine. Ähnliches wurde und wird ebenfalls an anderen Universitäten versucht: der Northwestern University, der New York University oder Johns Hopkins University. Im Gegensatz zu diesen Abteilungen sind wir jedoch nicht bereit, auch die etwas traditioneller erscheinende literaturhistorische Breite unseres Angebots aufzugeben. Denn wie immer besteht hinsichtlich unseres Versuchs die Hoffnung, dass damit etwas Anderes entstehen mag – keine marginale Auslandsgermanistik, sondern eine neue Mitte. Und gerade in diesem wiederholten Sichneuerfinden hat die Germanistik hier ein neues Zuhause gefunden – und ist amerikanisch geworden.

MARBACHER VORTRÄGE

CHRISTIAN MEIER

»FREIHEIT? EIN SCHÖNES WORT, WER'S RECHT VERSTÄNDE«

Schiller-Rede 2008

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!
Ins Feld, in die Freiheit gezogen.
Im Felde, da ist der Mann noch was wert,
Da wird das Herz noch gewogen.
Da tritt kein anderer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein.

Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
Man sieht nur Herren und Knechte.
Die Falschheit herrschet, die Hinterlist
Bei dem feigen Menschengeschlechte.
Der dem Tod ins Angesicht schauen kann,
Der Soldat allein ist der freie Mann.

Ich bin kein Germanist, sondern ein Laie; ein Dilettant, also ein Liebhaber; ein Leser, der in der Schule vor langer Zeit außer mit vielen Gedichten mit fünf Dramen Schillers vertraut gemacht wurde, auch mit seiner Schrift über die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon, welche damals, gleich nach dem Krieg im Zeichen der Neubesinnung auf humanistische Traditionen mit Genehmigung der Besatzungsbehörden gern gedruckt und verteilt wurde; ich besitze das Heft noch. Glücklicherweise haben meine Lehrer mir den Autor nicht verleidet; im Gegenteil!

Vor der Wahl, zur Vorbereitung entweder Schiller selbst – das meiste von ihm, vielfach zum zweiten, auch zum öfteren Mal – oder Forschungsliteratur zu lesen (beides zusammen wäre nicht gegangen) habe ich mich für Schiller entschieden (und es nicht bereut); habe mich dabei gestützt auf das, was in einem altmodischen bürgerlichen Haus an der Wand steht, die 14bändige *Schiller-Ausgabe* meines Großvaters, und möchte Sie nun zu einem Ritt durch Teile seines Oeuvres einladen, mit eben der Lust, ihn selbst zu Wort kommen zu lassen, die es mir bereitet hat, ihn zu lesen – auf eine Frage hin, die mir zentral zu sein scheint. Am Ende sollten wir hier und heute wieder anlangen. Denn, wie es heute um die Freiheit steht, soll nicht ausgelassen werden.

»Freiheit? Ein schönes Wort, wer's recht verstände« – das ist allerdings nicht von Schiller, sondern von Goethe. Er läßt es Herzog Alba zu Egmont sagen. In die *Schiller-Ausgabe* – und unter die Schiller-Zitate – ist es nur geraten, weil der den *Egmont* für die Bühne bearbeitet hat. Was Alba unter Freiheit »recht versteht«,

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-023 | CC BY-NC-ND 4.0

kann man sich denken. Aber – im Schauspiel sagt schon bei den Griechen mancher Bösewicht die Wahrheit, ohne sie eigentlich zu meinen. Zweifellos ist Freiheit ein schönes Wort, und es ist jeweils die Frage, was man darunter versteht und ob dies Verständnis das rechte ist. X-beliebig kann es aber trotzdem nicht sein.

»Durch Schillers alle Werke geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, so wie Schiller in seiner Kultur weiterging und selbst ein anderer wurde«, so bezeugt – oder soll man sagen: so beurteilt? – es Goethe gegenüber Ekkermann (18. Januar 1827). Erst habe ihm die physische Freiheit zu schaffen gemacht, teils aufgrund der »Natur seines Geistes«, größern Teils aber bedingt durch den Druck, den er in der Militärschule hatte leiden müssen. Nachdem er von der physischen Freiheit genug hatte, ging er zur ideellen über und – so wörtlich – »ich möchte fast sagen, daß diese Idee ihn getötet hat; denn er machte dadurch Anforderungen an seine physische Natur, die für seine Kräfte zu gewaltsam waren«.

Aber sehen wir zu! Das Reiterlied, wie es genannt wird, bildet das Finale von Wallensteins Lager. Strophe für Strophe tragen es Soldaten aus verschiedenen Waffengattungen vor; ein Kürassier, ein Dragoner, ein Jäger, einmal auch der Wachtmeister. Am Ende der Strophe fällt jeweils das ganze Lager als Chor ein. Man vergewissert sich, scheint es, der Herrlichkeit des Soldatenberufs. Jedenfalls mischt sich die Verachtung der bürgerlichen Welt, des ganzen »feigen Menschengeschlechtes« mit Freiheitsdurst und Lebensfreude.

> Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt,
> Die Brust im Gefechte gelüftet.
> Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
> Frisch auf! eh der Geist noch verdüftet.
> Und setzet ihr nicht das Leben ein,
> Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

Zum Leben, zum vollen Leben gehört also, daß man es riskiert. Und das scheint auf Freiheit hinauszulaufen: Der dem Tod ins Angesicht schauen kann, also eben: der Soldat allein ist der freie Mann.

Letztlich ist es die philosophische Einsicht in den Zusammenhang zwischen Freiheit und Todesbereitschaft, die diese Soldaten äußern. Als Kosinsky in Schillers *Räubern* erklärt: »Was soll der fürchten, der den Tod nicht fürchtet«, entgegnet ihm Karl Moor: »Du hast deinen Seneca meisterlich auswendig gelernt«. Vorher schon hatte Kosinsky ausgerufen: »Männer such' ich, die dem Tod ins Gesicht sehen … die Freiheit höher schätzen als Ehre und Leben, deren bloßer Name, willkommen den Armen und Unterdrückten, die Beherztesten feig und Tyrannen bleich macht«. Was also ist das für eine Freiheit, auf die Wallensteins Soldaten sich berufen?

Die Räuber hatte Schiller einst singen lassen:

> Stehlen, morden, huren, balgen
> Heißt bei uns nur die Zeit zerstreun.
> Morgen hangen wir am Galgen,

> Drum laßt uns heute lustig sein.
> Ein freies Leben führen wir,
> Ein Leben voller Wonne…

Eben diese Art Freiheit, die Räuberfreiheit, preist man auch in Wallensteins Lager. Aber es klingt viel feiner:

> Der Reiter und sein geschwindes Roß,
> Sie sind gefürchtete Gäste;
> Es flimmern die Lampen im Hochzeitsschloß,
> Ungeladen kommt er zum Feste;
> Er wirbt nicht lange, er zeiget nicht Gold,
> Im Sturm erringt er den Minnesold.

In der Geschichte des 30jährigen Krieges hatte Schiller von der »Geißel zügelloser und räuberischer Besatzungen« berichtet, »die das Eigentum des Bürgers verschlangen und die Freiheiten des Krieges, die Lizenz ihres Standes und die Vorrechte der Not mit dem grausamsten Mutwillen geltend machten«.

Einerseits also ist es eine ganz bestimmte Soldatenfreiheit (mit all dem Stehlen, Morden, Huren, Balgen), welcher sich die Soldaten hier rühmen (wenn auch, wie gesagt, viel vornehmer im Ausdruck, als wir es im Räuberlied finden), andererseits eine starke Überhöhung dieser Freiheit: Da ist der Mann noch was wert | Da wird das Herz noch gewogen | Auf sich selber steht er da ganz allein – ohne sich hinter andern zu verstecken, andere für sich vorzuschicken; innerlich frei, weil er den Tod nicht fürchtet. Kann es sein, daß hier Schillers alte, Schillers junge Freiheitslust ein Stück weit mit ihm durchgegangen ist, indem er das damals abseits alles Engen, Bürgerlichen, Falschen, Feigen sich vollziehende Soldatenleben zur Manifestation eines noblen, viel allgemeiner angelegten Freiheitsdranges machte?

Gewiß, das Lied stimmte genau zur Rolle, und Schiller hat seine Worte den verschiedensten Rollen auf dem Theater stets aufs genaueste eingepaßt. Aber hat er nicht doch zugleich ein Stück der alten, der herzhaften Freiheitslust darin sich ausleben lassen?

Jedenfalls aber ist Freiheit hier nur diejenige derer, die sie für sich – und auf Kosten anderer – beanspruchen. Sie ziehen ins Feld, in die Freiheit, nicht für die Freiheit ins Feld. So hatte es sich ja auch schon beim Räuber Karl Moor verhalten.

Die – rasch auf den ersten Privatdruck folgende – zweite Auflage der *Räuber* von 1782 trug auf dem Titelblatt das Bild eines Löwen und das Motto *in tirannos*! Wir wissen nicht, ob mit Schillers Wissen und Einwilligung. Doch entsprach es so wohl einem allgemeineren Verständnis. Als Tyrann erscheint dort einmal ein Fürst, der den eben schon erwähnten böhmischen Edelmann Kosinsky aufs übelste um seine Braut prellt, um sie zu seiner Mätresse zu machen. Im übrigen sind es zum Beispiel ein »Landjunker, der seine Bauern wie das Vieh abschindet«, ein »Schurke mit goldenen Borten…, der die Gesetze falschmünzt und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter«. Wozu denn auch Karls Bruder

Franz gehört, der nicht nur hinterlistig ist, sondern seine Leute quält und meint, das Recht wohne »beim Überwältiger«.

Insoweit läßt sich feststellen: *In tyrannos* bezieht sich auf all das Unrecht, das größere und kleinere Herrscher tun. Fragt man aber nach den Triebfedern, die Karl Moor antreiben, findet man – wie eigentlich fast stets bei Schiller –, daß von mehr als von Freiheit die Rede ist. Er leidet nicht nur unter der Beengung, sondern es ekelt ihn vor dem ganzen »tintenklecksenden Säkulum«, dem »schlappen Kastraten-Jahrhundert«, aus dem er ausbrechen will. Modern würde man sagen: vor der Gesellschaft. Schiller selbst spricht in seiner Rezension von Kosinskys »Entzweiung mit der bürgerlichen Gesellschaft«. Dabei hatte der sich eigentlich nur über den Fürsten geärgert; aber er ging dann eben aufs ganze. »Ich soll meinen Leibe pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze?« fragt sich Karl Moor. Eigentlich hatte er sich mit seinem Vater aussöhnen wollen, doch dann fällt es ihm wie Schuppen von den Augen: »Was für ein Tor ich war, daß ich ins Käficht zurückwollte! – Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit – *Mörder, Räuber!* – mit diesen Worten war das Gesetz unter meine Füße gerollt«.

»Das Gesetz«, hatte er zuvor schon gefunden, »hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre«. Es hat »noch keinen großen Mann gebildet«. Karl Moor hatte nämlich – wie schon Rousseau, dem Schiller so viel verdankte – im Plutarch von den Großen der Vergangenheit gelesen; von Alexander, von Caesar, aber auch von Brutus, der »der größte Römer worden, da in Vaters Herz« sein »Eisen drang«. Er träumt, »aus Deutschland … eine Republik zu machen, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen«. Die Freiheit, nach der sein Atem dürstet, verbindet sich für Karl Moor also mit der Größe, dem Adlerflug, zu dem er ansetzen will – in den Wäldern, die er dann mit seiner Bande unsicher macht. Trittst du aus dem Kreise der Menschheit, mußt du »entweder … ein höherer Mensch sein, oder du bist ein Teufel« – so erscheint es ihm, in all seiner Kraftmeierei. Auf Robin Hood wird verwiesen.

Ein kurzer Schritt nur, und es regt sich in diesem »höheren Menschen« das Gewissen: Es war eine Narretei, »die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrechtzuerhalten! Ich nannte es Rache und Recht«. Was er dabei unter Gesetzen versteht, ist eine Frage. Keineswegs ist gesagt, daß er sie speziell als Fürstengesetze angesehen hat. Vermutlich sind es einfach die Ordnungen des bürgerlichen Lebens, der »bürgerlichen Gesellschaft«, gegen die ein Räuber und Mörder eben verstößt. Auf diese Weise hätte der »ganze Bau der sittlichen Welt« zugrunde gerichtet werden können. Daher will Karl Moor zuletzt die »beleidigten Gesetze versöhnen«, die »mißhandelte Ordnung« heilen. Indem er sich dem Gericht stellt.

Zieht man insoweit die Summe, so sieht man einen Ausbrecher, einen Mann, der (wie er am Ende einsieht) sich vormacht, für Rache und Recht zu kämpfen, der für sich, kaum anders als Wallensteins Soldaten, nach Freiheit dürstet. Wohl voll bester Absichten, die er sich vorgaukelt. Aber keineswegs ein Kämpfer für die Freiheit von irgendwem außer sich selbst.

In Schillers zweitem Drama, der *Verschwörung des Fiesco zu Genua*, ist es dann aber eine allgemeinere Freiheit, die Freiheit Genuas, um die es geht. Die Verschwörer wollen sie durch Tyrannenmord retten. Nur steht im Mittelpunkt ein Mann, der junge Fiesco, der die Verschwörung zwar anführt, aber nicht um der Freiheit der Stadt willen, sondern um selbst ihr Herrscher zu werden. Es lohnt sich heutzutage, seine Begründung zu zitieren: »Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren – es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde«.

Den Hinweis auf den Stoff verdankte Schiller Rousseau. Jenem Rousseau, von dem er in der Rezension der *Räuber* sagt, er habe es an Plutarch gerühmt, »daß er erhabene Verbrecher zum Vorwurf seiner Schilderung wählte«. Diese Verbrecher waren, beiläufig gesagt, Staatsmänner, Politiker, Feldherrn. Die Empfindung des Abscheus vertrage sich nicht selten mit Anteil und Bewunderung. Wie zur Unterstützung zitiert er Sallust, der den Catilina für *memorabile* hielt wegen der Neuheit des Verbrechens und der Gefahr (freilich kaum Bewunderung für ihn aufbrachte).

Für den Kampf um die Freiheit Genuas steht vornehmlich der alte Republikaner Verrina, ein enger Freund Fiescos, der sich dann aber verpflichtet sieht, den frischgebackenen Herzog umzubringen. Als er seinen Entschluß und die Gründe dafür seinem künftigen Schwiegersohn mitteilt – es fällt ihm gar nicht leicht – gibt Schiller ihm Worte, die für mich zu den großartigsten dieses so ungemein wortträchtigen Dichters gehören: »Doch höre – du könntest dich wohl gar wahnsinnig daran denken«. Dahin also kann einer kommen! Man fühlt sich erinnert an Lessings: »Wer über gewisse Dinge nicht den Verstand verliert, der hat keinen zu verlieren«. Dolf Sternberger hat das während des Historikerstreits auf Versuche angewandt, Auschwitz zu verstehen.

Verrina ist ein achtbarer Mann, aber prinzipienstarr. Als er die »Canaille«, den Mohren, der Fiesco zu Hand gegangen war, am Galgen sah (auf Fiescos Befehl aufgeknüpft, weil er schließlich Brand gelegt hatte in der Stadt), bemerkt er nur trocken: »Aber doch die Gesetze ließ die Canaille noch ganz« – im Unterschied zu Fiesco. Verrina weiß nicht, daß der Mohr zuvor davon geschwärmt hatte, Genua »zusammenzuschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann«.

In einem Wort: Freiheit, die republikanische Freiheit einer Stadt kommt hier zwar vor. Aber im Zentrum steht die Intrige. In *Kabale und Liebe* spielt Freiheit so gut wie keine Rolle – außer daß Lady Milford sich auf England als das Land der Freiheit beruft.

Drei Jahre nach dem *Fiesco* erscheint bei Göschen in Leipzig *Dom Carlos* (1787). Das Drama war ursprünglich als »Familiengemälde« geplant. Doch in der langen Zeit der Arbeit daran hatte sich anderes daneben in den Vordergrund geschoben. Schiller selbst hat sich darauf berufen, wie sehr ihn da ein »Lieblingsgegenstand unseres Jahrzehnts« beschäftigt habe: »Verbreitung reiner, sanfterer Humanität, … höchstmögliche Freiheit der Individuen bei des Staates höchster Blüte, kurz … der vollendetste Zustand der Menschheit«. Der Stoff bot ihm, was er brauchte: »Freiheitssinn mit Despotismus im Kampfe, die Fesseln der Dummheit zerbrochen,

tausendjährige Vorurteile erschüttert, eine Nation, die ihre Menschenrechte wiederfordert, republikanische Tugenden in Ausübung gebracht, hellere Begriffe im Umlauf, die Köpfe in Gärung, die Gemüter von einem begeistertem Interesse gehoben«. Die Nation, in der das im 16. Jahrhundert vorkam, waren die Niederlande. Doch läßt Schiller das alles (und mancherlei aus dem 18. Jahrhundert dazu) am Spanischen Hof durch den Marquis Posa zur Sprache kommen: in der berühmten zehnten Szene des dritten Aktes, dem langen Zwiegespräch zwischen König und Marquis.

Der König will den Marquis in seine Dienste nehmen. Der aber lehnt ab, weil er nicht Fürstendiener sein kann, nicht Werkzeug in der Hand eines anderen. Der König drängt, erinnert ihn an seine Pflicht gegen den Staat. Und in immer neuen Ansätzen, aus immer neuen Perspektiven, muß der Marquis seine Behauptungen begründen (und modifizieren).

Der König erscheint dem Marquis unmenschlich. Aber dann sucht, sieht, findet der Marquis auch den Menschen in ihm. Und der tut ihm leid. Er macht Anstalten, ihn zu überzeugen. Man weiß nicht recht, was Taktik des Diplomaten ist – und wieweit der Diplomat selber sich hinreißen läßt von der eigenen Begeisterung, die ihn veranlaßt, nach Grund zu spüren für die keimende, ja wuchernde Hoffnung, den König für eine Umwälzung zu gewinnen (eine Hoffnung, die ihn trieb, seitdem er dessen Einladung erhalten hatte).

In diesem Zwiegespräch wächst der Traum von der Freiheit, und das heißt zugleich von der Entfaltung der Menschheit, von Bürger-, von Menschenglück zu einem gewaltigen Projekt heran. Es gibt Anlaß, nach vorn (in die Zukunft) wie nach hinten (in die Vergangenheit) die Bedeutung der Freiheit zu entfalten. Hier steht Freiheit bei Schiller einmal als mögliche Grundbedingung eines Staates, ja der ganzen Welt im Zentrum. Nicht um Räuber oder Soldaten, nicht um Genua, sondern um die Menschheit geht es. Ein einziges Mal. Zwei Jahre vor 1789.

Alle Erwägungen, alles Hin und Her, alle Wandlungen von Absicht, Verweigerung, neuem Sich-Einlassen in dieses traumhaft tolle Zusammenspiel von König und Marquis vereinen sich zu der berühmten Forderung: Geben Sie Gedankenfreiheit!

Als Schüler und Student, muß ich gestehen, habe ich das, unter dem Eindruck erst des einen, dann des andern diktatorischen Regimes auf deutschem Boden, nicht verstanden. Wieso Gedankenfreiheit? Konnte man sich nicht – übrigens gerade in Hinsicht auf Freiheit – auch damals sein Teil denken? »Die Gedanken sind frei, wer kann sie erraten? Kein Mensch kann sie wissen, kein Jäger sie schießen«, wie es in Achim von Arnims *Lied des Verfolgten im Turm* heißt. Sagen freilich, was man dachte, konnte man allenfalls in kleinem Kreise.

Allein, diese Annahme beruhte erstens auf einem falschen Verständnis der Gedankenfreiheit, der *liberté de penser*, der *freedom of thought* (*and speach*, wie im Englischen ergänzt werden konnte). Die nämlich schloß Glaubens-, Gewissensfreiheit, Freiheit, den Glauben auch zu bekennen, ein. Und sie richtete sich eigens gegen das Institut der Inquisition, von dem Schiller 1788 schreibt: »Bis ins Gebiet der geheimsten Gedanken dehnte es seine unnatürliche Gerichtsbarkeit aus. Jede Leidenschaft stand in seinem Solde; Freundschaft, eheliche Liebe und alle Triebe der Natur wußte es zu seinem Zwecke zu brauchen – es war wie bei der Staatssicherheit der DDR – seine Schlingen lagen in jeder Freude des Lebens. Wohin es

seine Horcher nicht bringen konnte, versicherte es sich der Gewissen durch Furcht, ein dunkler Glaube an seine Allgegenwart fesselte die Freiheit des Willens, selbst in den Tiefen der Seele«.

Bis ins Unbewußte also treibt diese Inquisition ihr Unwesen. Allgegenwärtig ist sie. »Selbst die Einsamkeit ist nicht einsam für sie«. Da mag man seine Gedanken noch so sehr für frei halten, man selbst – und nicht nur unendlich viele andere – wird allzu leicht beschlichen von dieser Gewalt. Bewundernswert, wie genau Schiller in seiner abgefeimten Phantasie diese »Schändung der Vernunft«, diesen »Mord der Geister« bis in seine feinsten Windungen hinein diagnostiziert hat. Übrigens hat er den Passus in der Neuauflage von 1801 gerade um einige auf die Stasi vorausweisende Details gekürzt.

Zweitens aber macht mein Mißverständnis der Gedankenfreiheit deutlich, wie bescheiden es ist, wenn wir uns je nur unser Teil denken wollen. Wie viel an Resignation liegt darin, diesem Gift nicht nur für jeden öffentlichen Diskurs, sondern auch für das Denken, Schreiben, für das Leben überhaupt! Diktaturen wirken eben auch dadurch, daß sie Ansprüche, berechtigte Ansprüche gar nicht erst sprießen lassen.

Drittens schließlich: Brauchen nicht viele Gedanken die Freiheit des offenen Austauschs, die Resonanz, die öffentliche Formulierung, um überhaupt sich entfalten, härten, bewähren zu können? Um einzurasten in ein allgemeineres Bewußtsein?

Aber die Gedankenfreiheit ist ja nur das Stichwort, in dem sich Posas Überlegungen zu einer Forderung zuspitzen: Die Erde soll neu erschaffen werden! Eine ganz neue Ordnung soll entstehen. Posa weist auf Gottes herrliche Natur: »Auf Freiheit ist sie gegründet – und wie reich ist sie durch Freiheit!«. Denn Gott hat allem »– der Freiheit entzückende Erscheinung nicht zu stören –« freien Lauf gelassen, auch dem Übel. Man sieht ihn gar nicht: Er hat die Gesetze, die Naturgesetze gegeben, die die Freigeister wahrnehmen, ohne zu wissen, von wem sie stammen (und daß sie, wenn sie deren Ordnung preisen, eigentlich Gott preisen).

Gerade wie Gott soll es auch der König machen: Die Dinge sich entfalten lassen, sich nicht einmischen. So wenig wie man Gott in der Natur sieht, soll man den Fürsten im Staate bemerken. »Die Menschheit zweifle, ob er ist«. Ein durch und durch liberales Projekt also wird vorgetragen. Nicht einmal von einem Nachtwächter ist die Rede, aber der ist wohl mitsamt dem Staat vorausgesetzt.

Was Freiheit bedeutet, sieht man im Blick auf den gegenwärtigen Zustand in König Philipps Reich: Der Monarch muß vor jeder Tugend zittern. Es ist allerdings, bemerkt Posa entgegenkommenderweise, nicht gesagt, daß er die Menschen, die Untertanen so haben wollte, wie sie sind. Nein, die Menschen selbst hätten sich »freiwillig ihres Adels begeben«, gefallen »sich in ihrer Armut, schmücken mit feiger Weisheit ihre Ketten aus, und Tugend nennt man, sie mit Anstand tragen«. So also hat Philipp sie übernommen. Wie hätte er, konzediert ihm Posa, »in dieser traurigen Verstümmelung Menschen ehren« können? Also hat er diese Kreaturen »neugegossen«. »Manipuliert« könnten wir es heute nennen.

Eins hat offenbar das andere nach sich gezogen. Herrscher und Untertanen haben sich, gegenseitig sich antreibend, zu dem gemacht, was sie nun sind. Die Untertanen wurden um ihre Menschheit betrogen. Aber Philipp selbst hat auch zu

leiden. Freude würde ihm »wiederstrahlen«, wenn die Menschen frei, wenn sie Menschen, nicht Untertanen sein dürften. So meint Posa auch, wenn er sich Philipp als Werkzeug in die Hand gebe, erniedrige der sich als Herr. Dann sieht man also nur »Herren und Knechte«, keine Menschen. Eine Unerhörtheit reiht sich an die andere.

Posa dagegen liebt »die Menschheit, und in Monarchie darf ich niemand lieben als mich selbst«. Er will nichts besseres sein als andere. Was wäre, wenn es ihm gut gehe und seinem Bruder nicht? Denn »weiß ich ihn glücklich, eh' er denken darf?« »Der Mensch, mit dem ich's redlich meine, soll sich unter Philipps Zepter elend fühlen«.

Und so geißelt Posa denn auch die Schöpfung Philipps (der Begriff Schöpfung fällt in der Tat) in all ihren Verkürzungen und all ihrer Sinnlosigkeit. Der König hat »das Glück von Millionen« zertreten, die Freuden seines eigenen Lebens hingewürgt. Und Posa malt sich aus, wie es wäre, wenn das alles umsonst sein sollte, Millionen Menschen verarmt und – Philipp nur noch ärmer geworden. »Wenn – oh das wäre schrecklich – wenn die Freiheit, die Sie vernichteten, das einz'ge wäre, das Ihre Wünsche reifen kann«.

Lassen wir die Frage, was Philipps Wünsche hier gewesen sein sollen, zunächst beiseite. Ohne Freiheit kann dieses Reich jedenfalls nicht gedeihen. Dann verarmt es nämlich, die Tüchtigen wandern aus, in das freie England zum Beispiel, zu Elisabeth, Philipps Feindin.

Ganz anders, wenn die Menschen »ihres Wesens Eigentum, ihr Selbst und ihres Willens hohes Vorrecht« wiedererlangen. »Wenn … der Mensch, sich selbst zurückgegeben, zu seines Werts Gefühl erwacht – der Freiheit erhabne, stolze Tugenden gedeihen … dann, Sir« – und nun kommt es: – »wenn Sie zum glücklichsten der Welt Ihr eignes Königreich gemacht – dann reift Ihr großer Plan – dann müssen Sie – dann ist es Ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen«. Zu unterwerfen, ja! Ist das eine Fehlleistung, die offenkundig macht, daß Posa inzwischen, als Diener Philipps, auf Weltherrschaft losgeht? Oder versucht er nur den Weltherrschaftsplänen des Königs entgegenzukommen? Oder bedeutet Unterwerfung in diesem Fall nichts als Ausdehnung der Freiheit auf die ganze Welt, vielleicht im Sinne der Hoffnungen Kants auf eine »vereinigte Gewalt,… mithin einen weltbürgerlichen Zustand der öffentlichen Staatssicherheit«? Wobei im Wort »unterwerfen« vielleicht gar ein Pferdefuß angedeutet ist, der sich für Schiller mit dessen Verwirklichung verbunden hätte? Jedenfalls hängt das Wirken und doch wohl auch die Ausdehnung der Freiheit mit Weltregiment zusammen. Unerhörterweise.

Von Menschenglück ist die Rede, von der Vereinigung von Bürgerglück und Fürstengröße. »Werden Sie von Millionen Königen« – denn das sind diese freien Bürger dann – »ein König«.

Wie aber soll man dahin kommen? Wie den Circulus vitiosus aufbrechen, der den König die Untertanen geringschätzen und die Untertanen dem König unterworfen sein läßt? Offenbar durch eine Revolution von oben. Der König soll ja Gedankenfreiheit geben. Allerdings drängt zugleich schon ein Prozeß in diese Richtung. Denn Posa beruft sich auf den heranziehenden »allgemeinen Frühling, der die Gestalt der Welt verjüngt; auf das Rad des Weltverhängnisses« (des Schicksals

also), »das unaufhaltsam in vollem Laufe rollt«. Kraftvoll stemme sich Begeisterung gegen »des Unterdrückers Riesenarm«. »Sanftere Jahrhunderte … bringen mildre Weisheit; Bürgerglück wird dann versöhnt mit Fürstengröße wandeln«.

Der König darf zaghaft erwidern: »Wann, glauben Sie wohl, würden diese sanfteren Jahrhunderte erscheinen, hätt' ich vor dem Fluch des jetzigen gezittert?« Seine gestrenge Zucht soll es also wohl sein, was die Untertanen zur Zivilisation bereit und fähig macht. Wie wenn es so im Weltplan vorgesehen gewesen wäre! Während für Posa anscheinend die Freiheit bloß ausgerufen werden muß: »Sie, Sie können es«, hält er dem König entgegen. Hic et nunc soll es ins Werk gesetzt werden.

Die immer neu steil ansteigende Begeisterung, mit der Posa seine Sache verficht, ist überwältigend. Zumal für junge Herzen. Auch in den gekürzten Fassungen, in denen die Szene aufgeführt wurde (und in denen sie in neuen Auflagen zu Anfang des neuen Jahrhunderts dann erscheinen sollte).

Dieses Freiheitskonzept nun ragt, wenn ich nichts übersehen habe, aus Schillers Werk einsam weit heraus. Es steht quer zu dem nüchternen, oft geradezu entlarvenden Realismus, mit dem Schiller menschliches Dichten und Trachten im Drama (und in der Geschichtsschreibung) samt all seinen Schattenseiten darzustellen pflegt. Es ist im Vorangehenden nicht angelegt. Auch in der »Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« spricht der Autor der Räuber mit keinem Wort davon, daß die Schaubühne die Freiheit befördern könne (1784). Auch danach findet sich nichts Entsprechendes: In der unmittelbar auf den Don Carlos folgenden Darstellung des Abfalls der Niederlande (1788) ist zwar viel von Freiheit die Rede, vom Kampf darum, der gerühmt wird. Ja, gleich zu Anfang bemerkt Schiller, groß und beruhigend sei »der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Plane an der menschlichen Freiheit zuschanden werden«. Aber das ist ein Einzelfall, ein Stück Geschichte, keine große Idee, kein Traum. Und es ist ambivalent, denn das Freiheitsstreben führt zu Auswüchsen, die Schiller ausdrücklich vermerkt. Zum Beispiel: »Da man anfangs nur eiserne Fesseln brach, wollte man zuletzt auch die rechtmäßigsten und notwendigsten Bande zerreißen«. »Allzu großes Streben nach Unparteilichkeit« hat Karl Friedrich Reinhardt ihm deswegen vorgeworfen. Schließlich sei es um Menschenrechte gegangen.

Schiller hat selbst die Einflüsse der Maurer und Illuminaten auf das Stück bezeugt. Aber war das alles? Könnte er nicht die brenzlige Atmosphäre gespürt haben, die sich demnächst in Paris in einem Gewitter sondergleichen entladen sollte? Jedenfalls ist neben Freiheit (von der ständig die Rede ist) implizit auch die Gleichheit und einmal auch die Bruderliebe, also die Brüderlichkeit in der Szene präsent.

Bald nach dem Abschluß des *Don Carlos*, noch 1788 kommt Schiller im elften der Briefe über *Don Carlos* darauf zu sprechen, daß Posa, »der von der Freiheit so hohe Begriffe hegt und sie unaufhörlich im Munde führt [!! C.M.], sich doch selbst einer despotischen Willkür über seinen Freund anmaße«. Und er legt dar, die »gekünstelten Entwürfe der theoretischen Vernunft« seien, »wenn sie das Handeln leiteten, höchst gefährlich«. Jetzt kommt ganz offensichtlich ein Pferdefuß zum Vorschein. »Die beschränkte Vernunft« habe wohl das »Bedürfnis … sich ihren Weg abzukürzen«. Er nennt als Beispiel Ordensstifter und -verbrüderungen, die

»bei Durchsetzung eines von jeder unreinen Beimischung freien moralischen Zwecks fortgerissen werden, sich an fremder Freiheit zu vergreifen, die Achtung gegen anderer Rechte, die ihnen sonst immer die heiligsten waren, hintanzusetzen und nicht selten den willkürlichsten Despotismus zu üben«. Einen Despotismus offensichtlich nicht nur einem Freund, sondern einem ganzen Staat gegenüber – im Namen, aber gegen den Sinn der Freiheit.

Henning Ritter hat in der letzten Schiller-Rede unter andern den unerhörten Satz aus den Briefen über die ästhetische Erziehung zitiert, wonach die Philosophie »zu einer Unterdrückung, welche sonst die Kirche autorisierte, ihren Namen leihen« werde. Hier sieht man, daß Schillers unheimliche, geradezu prophetische Einsicht von 1793 schon 1788 angelegt war. Die Frage, auf die ich gern eine Antwort hätte, ist, ob er sie erst 1788 oder schon vorher, bei der Abfassung nämlich des Zwiegesprächs zwischen Marquis und König hatte. Kam sie ihm erst aus dem kritischen Abstand und angesichts der Kritik von außen – oder steht sie gar schon hinter Posas Freiheitsforderung, hinter dem ganzen Ehrgeiz seines Projekts, das dadurch etwas ungemein Doppelbödiges erhielte? Dann würde vielleicht auch ein wundervolles, wieder von einem Bösewicht geäußertes Wort über Don Carlos selbst ein anderes Gewicht erlangen: »Er ist stolz auf seine Freiheit, des Zwanges ungewohnt, womit man Zwang zu kaufen sich bequemen muß«; damit nämlich Regierung möglich sei.

Doch können all diese Erwägungen dem wunderlichen Freiheitstraum nichts von seiner beeindruckenden, berauschenden Kraft nehmen. Mindestens so viel ist doch richtig, daß es erst die Freiheit ist, die es den Menschen ermöglicht, all ihre Gaben – »von der Freiheit gesäugt« (wie es im Spaziergang später heißt) – zu entfalten, mit Schillers eigenen Worten von 1790 gesagt: »Der Zweck der Menschheit … ist kein anderer als Ausbildung aller Kräfte des Menschen, Fortschreitung«.

Unter den folgenden Dramen hat nur Schillers letztes, *Wilhelm Tell* (1805) noch einmal Freiheit zum zentralen Thema. Nun die Freiheit der Schweizer von der habsburgischen Unterdrückung. Es ist die überkommene, immer neu auch verbriefte Freiheit. Sie gründet auf der Eigenständigkeit der Grundeigentümer.

»Selbstherren« sind sie auf dem »eignen Erb' und freien Boden«. »Notgedrungen« nur setzen sie sich zur Wehr. »Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht«, erklärt Stauffacher. Überschreitet sie sie, so haben die Beherrschten als ultima ratio das Schwert. Indes sind sie ängstlich darauf bedacht, nicht mehr als das Unvermeidliche zu tun. Denn »schrecklich immer, auch in gerechter Sache ist Gewalt«. »Wohl euch«, heißt es einmal, »daß ihr den reinen Sieg mit Blute nicht geschändet«. Tells Tyrannenmord erfolgte nämlich unabhängig von ihrer Verschwörung. Dieser Kampf um die Freiheit hatte also keine unerwünschten Nebenwirkungen.

Als der Historiker Schiller im Frühjahr 1789, nicht lange nach dem *Abfall der Niederlande*, seine Jenaer Antrittsvorlesung entwarf, sah er die Freiheit ganz neu, nämlich in universalgeschichtlichem Zusammenhang. Als Kennzeichen allerfrühester Gesellschaften figuriert ihm hier das Extrem gesetzloser Freiheit, die »Freiheit des Raubtiers«. Ist sie gleich der, die Karl Moor zunächst vorschwebte?

Jedenfalls führt die Geschichte von dort zur »edleren Freiheit des Menschen«. Und sie erreicht dieses Ziel, da die »regellos schweifende Freiheit menschlichen Handelns« (aufgrund derer die Geschichte sich wie ein sinnloses Ohngefähr zu vollziehen scheint) in Wirklichkeit am Bande der Notwendigkeit geleitet wird. Schiller nimmt Kants These auf, wonach aus all den Antagonismen auf einer tieferen Ebene Lernprozesse resultieren, Fortschreitung eben. Auf diese Weise haben alle Zeitalter zusammen »unser menschliches Jahrhundert« – so figuriert Karl Moors tintenklecksendes Säkulum jetzt – heraufgeführt. Man scheint dabeizusein, die »edlere Freiheit des Menschen« zu verwirklichen. (Kant selbst hatte nicht Freiheit, sondern »vollkommene bürgerliche Vereinigung in der Menschengattung« als Absicht der Natur bezeichnet).

Es war ein langer Weg, den Schiller in diesem Jahrzehnt vom Freiheitsdrang Karl Moors über die großartige Freiheitsphantasie Posas bis zu dieser Vergewisserung der auf Freiheit gerichteten Universalgeschichte zurückgelegt hat.

Sechs Wochen später wird die Bastille gestürmt. Wie Schiller die aufwühlenden, hoffnungsvollen und bald immer mehr auch beängstigenden Nachrichten aus Frankreich aufgenommen hat, ist nur in minimalen Bruchstücken überliefert. Nur einmal hat er sich öffentlich äußern wollen – gegen die Hinrichtung Ludwigs XVI. Selbstverständlich war er gut informiert, hat regen Anteil genommen, diskutiert, sich auch ereifert. Vieles, was sich dort ins Werk zu setzen schien, muß er gutgeheißen haben.

Aber Gewalttätigkeit, Radikalität, totale Umkrempelung aller Verhältnisse konnten nicht in seinem Sinne sein. Er mag von vornherein – nach allem, was er am Marquis Posa gelernt hatte – vielerlei Bedenken (und Befürchtungen) gehabt haben.

Eine Einzelheit erfahren wir aus einem Brief seiner künftigen Frau vom 13. November 1789. Danach hätten sich einige Pariser Frauen »bei einem erschlagnen Garde du Corps versammelt, sein Herz herausgerissen und sich das Blut in Pokalen zugetrunken«. Wir finden die Sache wieder in Schillers *Glocke* (1799):

> Da werden Weiber zu Hyänen
> Und treiben mit Entsetzen Scherz;
> Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
> Zerreißen sie des Feindes Herz.

Gleich darauf geht es weiter:

> Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
> Verderblich ist des Tigers Zahn,
> Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
> Das ist der Mensch in seinem Wahn.

Was Schiller an Hoffnungen in »unser menschliches Jahrhundert« gesetzt hatte, brach zusammen. Er findet (1796):

> Eine große Epoche hat das Jahrhundert geboren;
> Aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht.

Das Thema der Freiheit stellte sich ihm von da an neu. Die notwendigen Grenzen der Freiheit scheinen auf. Um zwei Zeilen aus dem *Spaziergang* (1795) zu zitieren:

> Seine Fesseln zerbricht der Mensch, der Beglückte, zerriß er
> Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham.

Vor allem aber bewegt ihn eines, eine zunächst politische Frage: Wie kann der Schritt, der Übergang zu einer Verfassung der Freiheit gelingen, wie Freiheit ohne Gewalt in einem Gemeinwesen installiert werden? Der Weg über den König, den Posa versuchte, schien nicht möglich, die direkte Umsetzung philosophischer Ideen in Politik gefährlich. Die Hoffnung auf den Gang der Universalgeschichte mußte verblassen, sobald sich die Fragen konkret stellten. Jetzt wurde ihm bewußt, wie ungeheuerlich die Aufgabe war. Was jahrhundertelang als eine von der Natur gefügte Ordnung hatte gelten können, wird aufgebrochen. Es beginnt ein Wagnis ohnegleichen, alles soll auf die Menschen selbst gestellt werden, von denen man überhaupt nicht weiß, ob sie darauf vorbereitet sind.

> »Freiheit!« ruft die Vernunft, »Freiheit!« die wilde Begierde,
> von der heil'gen Natur ringen sie lüstern sich los.
> Ach, da reißen im Sturm die Anker …

Mit diesen Worten aus dem *Spaziergang* von 1795 ist die ganze Schwierigkeit bezeichnet. Schiller hat ein sehr eindrucksvolles Bild für den Übergang: »Wenn der Künstler an einem Uhrwerk zu bessern hat, so läßt er die Räder ablaufen; aber das lebendige Uhrwerk des Staats muß gebessert werden, indem es schlägt, und hier gilt es, das rollende Rad während seines Umschwunges auszutauschen. Man muß also für die Fortdauer der Gesellschaft eine Stütze aufsuchen, die sie von dem Naturstaat, den man auflösen will, unabhängig macht«. Sonst zieht man dem Menschen die Leiter unter den Füßen weg, ehe er Zeit gehabt hätte, sich mit seinem Willen am Gesetz festzuhalten.

Schiller empfindet, wie er ausdrücklich sagt, »die Pflicht …, in der Wahl seines Wirkens dem Bedürfnis (und dem Geschmack) des Jahrhunderts eine Stimme einzuräumen«. Die Zeitumstände drangen darauf, »sich mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freiheit zu beschäftigen«. Aber die Antwort, zu der er gelangt, ist nicht politisch, auch wenn sie letzten Endes dem Politischen dienen soll. Sie besteht in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Er beschwört die Kunst, welche »eine Tochter der Freiheit« ist, beklagt sich, daß statt ihrer der Nutzen das Idol der Zeit sei, um schließlich darauf zu kommen, das Problem der politischen Freiheit müsse »durch das Ästhetische den Weg nehmen …, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandelt«.

Ich zitiere teils aus den Briefen selbst, die Schiller ab Juli 1793 an den Prinzen Friedrich Christian von Augustenburg schreibt, teils aus der Druckfassung, die ab Herbst 1794 in den *Horen* erscheint.

»Man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann«. »Alle Verbesserung im

Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen«. »Auf den Charakter« aber »wird bekanntlich durch *Berichtigung der Begriffe* und durch *Reinigung der Gefühle* gewirkt«. All die Kenntnisse, die die Menschen erworben haben, die großen Fortschritte der Vernunft vermögen nur etwas, wenn »die Energie des Mutes« dazu kommt, »die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen«. Daher ja *sapere aude*, »erkühne dich, weise zu sein«. Zudem ist Aufklärung immer noch erst »bloß theoretische Kultur«: »Von dem Kopf ist noch ein gar weiter Weg zu dem Herzen, und bei weitem der größere Teil der Menschen wird durch Empfindungen zum Handeln bestimmt«. Das Herz allein aber ist ein unsicherer Führer, also muß »Gesundheit des Kopfes« und »Reinheit des Willens« zusammentreffen. Der Einbildungskraft, der Kunst kommt dabei ein höchst wichtiger Part zu. Das Schöne muß die Wildheit mäßigen, die dem größten Teil der Menschheit eigen ist. Das Erhabene muß der Erschlaffung entgegenwirken, der die zivilisierten Oberschichten anheimgefallen sind. Implizit entfaltet sich hier eine bestimmte Anthropologie, wie stets bei Schiller höchst erfahrungsgesättigt, also realistisch den ganzen Vordergrund der eigenen Zeit und der Vergangenheit zeichnend, doch letztlich umfangen von Hoffnungen auf künftige Verbesserung, die sich nun auf die Kunst richten. Es geht um einen »reinen Begriff der Menschheit«.

Schon 1788/9 hatte es im Künstlergedicht geheißen:

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land

Jetzt fand er bei den Griechen, wie die Kunst, die Einbildungskraft der Vernunft vorausgegangen war. In *Anmut und Würde* (1793) heißt es: »Das zarte Gefühl der Griechen unterschied frühe schon, was die Vernunft noch nicht zu verdeutlichen fähig war, und nach einem Ausdruck strebend erborgte es von der Einbildungskraft Bilder, da ihm der Verstand noch keine Begriffe darbieten konnte«.

Aber die Griechen boten ihm auch ein Beispiel dafür, wie sich das Verschiedenste zu einem Ganzen fügen konnte: »Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen«. Übrigens hatte Schiller 1789 noch moniert, daß Griechen und Römer nur vortreffliche Griechen und Römer, aber nie »Menschenfreiheit« hervorgebracht hätten, wie es in der Neuzeit der Fall sei.

Jetzt beobachtet Schiller auf der Folie der Griechen zwei große Einschränkungen: Das eine ist die Vereinseitigung des modernen Menschen, die Voraussetzung und Ergebnis der großen Fortschritte der europäischen Neuzeit ist; das andere die Tendenz zur Vereinheitlichung, die vom Staat ausgeht.

In Schillers Analyse des Uhrwerksstaats und der ihm zugeordneten Kultur spielt die Scheidung (also Spezialisierung) der Wissenschaften und die strengere Absonderung der Stände und der Geschäfte voneinander eine zentrale Rolle. Zwischen intuitivem und spekulativem Verstand, Abstraktionskraft und »dem Feuer, an dem das Herz sich wärmen und die Phantasie sich entzünden sollte« hat sich eine tiefe Kluft aufgetan. Der Mensch bilde sich nurmehr als Bruchstück aus. »Ewig

nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft«. Schiller spricht von »Zerstückelung« seines Wesens. Ganze Klassen von Menschen entfalten nur einen Teil ihrer Anlagen, die übrigen verkümmern.

Er weiß, daß die Gattung in der Neuzeit nur so ihre gewaltigen Fortschritte machen konnte. »Dadurch allein, daß wir die ganze Energie unseres Geistes in *einem* Brennpunkt versammeln und unser ganzes Wesen in eine einzige Kraft zusammenziehen, setzen wir dieser einzelnen Kraft gleichsam Flügel an und führen sie künstlicherweise weit über die Schranken hinaus, welche die Natur ihr gesetzt zu haben scheint«. Aber das hat eben seinen Preis gekostet.

So hängt im Staat »der karge, fragmentarische Anteil, der die einzelnen Glieder noch an das Ganze knüpft,… nicht von Formen ab, die sie sich selbsttätig geben (denn wie dürfte man ihrer Freiheit ein so künstliches und lichtscheues Uhrwerk vertrauen?), sondern wird ihnen mit skrupulöser Strenge durch ein Formular vorgeschrieben, in welchem man ihre freie Einsicht gebunden hält«. Indem der Staat Einheit, also Vereinheitlichung auch der Menschen anstrebt, hebt er deren Mannigfaltigkeit auf, eben das, was auszubilden von Natur aus der Zweck der Menschheit, der Sinn der den Menschen gegebenen Freiheit ist.

Die »Totalität ihres Wesens« war es, was die Griechen in aller Fülle entfalten konnten. Man kann heute hinzufügen, daß allein sie eine Kultur um der Freiheit (und nicht der Herrschaft) willen gebildet haben, woraus besondere Aufgaben der Balancierung zwischen den Bürgern selbst erwuchsen – die nicht zuletzt durch Kunst und Wissenschaft gelöst wurden. Jetzt muß, was in der Neuzeit der »Ausbildung der einzelnen Kräfte« zum Opfer fiel, »durch eine höhere Kunst« wiederhergestellt werden, was alles andere als einfach ist. »Die wahre Kunst … hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen«, wie es (1799/1800) in der Vorrede der *Braut von Messina* heißt.

Schiller veranschlagt für die ästhetische Erziehung des Menschen »mehr als ein Jahrhundert«. Nachdem ihm die Freiheit also im *Don Carlos*, auch in der Jenaer Antrittsvorlesung, zum Greifen nahe erschienen war, »in unserm menschlichen Jahrhundert«, sieht er sich nach der Revolution gleichsam einer Parusieverzögerung konfrontiert. Die Sache geriet auf die lange Bank; oder, anders gesagt, zur Utopie. Die Aufgaben stellten sich völlig anders.

Er gab dem Künstler die Anweisung: Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben. Ohne ihre Schuld geteilt zu haben, teile mit edler Resignation ihre Strafen und beuge dich mit Freiheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen.

Freiheit? – ein schönes Wort: Das gilt auch heute noch. Wie aber ist es zu verstehen? Heute? Und – kann uns Schiller dazu noch etwas sagen?

»Die schönsten Träume von Freiheit werden ja im Kerker geträumt«. Heinrich Heine hat das aufgenommen: »Die Freiheitsliebe ist eine Kerkerblume und erst

im Gefängnis fühlt man den Wert der Freiheit«. Die älteren von uns haben das unter der Diktatur nur allzu deutlich erlebt. Glücklicherweise ist das heute nicht mehr der Fall. Unsere Freiheiten sind grundgesetzlich gesichert, auch wenn die Bekämpfung des Terrors sie hier und da zu untergraben droht. Aber ist damit das Problem schon erledigt? Sind nicht auch wir, um eine Wendung Schillers aufzunehmen, abhängig von tausend Verhältnissen, die uns Fesseln anlegen? Leiden nicht auch wir unter zahlreichen Beengungen, Bedrückungen, und sei es dem Druck der Zeit?

Seit den Griechen stellt sich das Problem (wie auch das Verständnis und der Begriff) der Freiheit von Epoche zu Epoche neu und anders; entsprechend unterschiedlich sind auch die Möglichkeiten und Weisen, für Freiheit zu kämpfen.

Auch heute gehen von politischen Instanzen, zumal der Bürokratie, nicht zuletzt derjenigen der EU (und oft genug in Zusammenarbeit mit dem Parlament) zahlreiche Bevormundungen, unter Umständen auch Entmündigungen, aus, die man zum Teil nicht ganz falsch als erziehungsdiktatorisch klassifiziert. Gewiß, sie sind sehr viel kleinteiliger als die Freiheitsbeengungen früherer Zeiten. Aber lästig sind sie doch auch.

Wo Freiheiten offen nicht angetastet werden, werden sie vielfach unterlaufen. Ein gutes Beispiel stellt die Freiheit von Forschung und Lehre dar. Sie wird sehr eingeschränkt, wenn denen, die sie zu nutzen haben, einfach die Zeit – sowie Kraft und Mut – genommen wird, die sie dazu brauchen. Wenn Bürokratie alles so eng einschnürt, daß noch nicht mal Sabotage – verantwortliche, nämlich für Forschung und Lehre, das heißt gerade auch: für die Studenten verantwortliche – Sabotage mehr möglich ist. Denn in einem so eingeschnürten, mit »skrupulöser Strenge« durch vielfältige »Formulare« vorgeschriebenen und eingeschnürten System wie dem unsern, ist zweifellos Sabotage eine höchst notwendige Form der Freiheitswahrnehmung. Kein Wunder, möchte man fast sagen, daß sie sich auf Courage, Zivilcourage nämlich reimt.

Gedankenfreiheit ist natürlich gegeben, schon deswegen, weil Gedanken, für die Freiheit zu beanspruchen riskant sein könnte, kaum aufkommen. Man kann – fast – alles sagen, ohne daß es Folgen hätte. Allzu oft begegnet man gar »einer einzigen verletzenden und zwar geistesverletzenden Ignoration« (Thomas Bernhard). Die Dinge haben ja auch kaum Bedeutung, die Worte rasten kaum ein, wir beziehen uns auf nichts mehr.

Andererseits hat die Gedankenfreiheit eine Grenze in der politischen Korrektheit. Verstößt man dagegen, so ist das Geschrei groß. Es wird darüber gewacht, ob man das »schöne Wort … auch recht verstände«. Doch muß man das, was als politisch korrekt angemahnt wird, keineswegs geringschätzen und kann doch finden, daß manches besser offen diskutiert, also zur Sache immer neu vorgebrachter Argumente, der Auseinandersetzung, des Ringens um Überzeugung gemacht würde. Man kommt damit im Zweifelsfall weiter als mit der landesüblichen Betroffenheit. Auch hier geht es um Freiheit. Die von Schiller beobachtete Feigheit der Herzen ist ihrer Wahrnehmung zusätzlich im Wege.

Außerdem tendieren wir dazu, alles auf stromlinienförmiges Normalmaß zu bringen. Normierungswut herrscht. Krumme Gurken dürfen – so die EU-Kom-

mission – neuerdings immerhin wieder in den Handel. Aber was ist mit dem krummen Holz, aus dem nach Kant doch der Mensch gemacht ist? Darf das sein? Wieweit darf man abweichen vom Normalmaß unserer sogenannten Werte, die zwar Freiheit einschließen, deren allzu brave Befolgung aber die Fähigkeit schrumpfen läßt, von ihr jenen mannigfaltigen Gebrauch zu machen, den die Natur nach Schiller vorgesehen hat?

Ja, dürfen Menschen wenigstens früher anders gewesen sein, als moderne – oder genauer: postmoderne – politische Korrektheit es erfordert? Nulla poena sine lege ist ein guter alter Rechtsgrundsatz. Heute aber muß einer abgestraft werden, wenn er Gesetze, Sitten und Anschauungen, die heute hoch gehalten werden, zu Zeiten nicht befolgt hat, da ihre Geltung so eindeutig noch nicht war. Da kann einer sich noch so tapfer, bewundernswert, unter Umständen unter Lebensgefahr gegen Hitler zur Wehr gesetzt haben: Wenn er Ansichten hatte, die die heutige politische Korrektheit perhorresziert, also etwa kein überzeugter Demokrat war, darf man keinen Preis und keine Kaserne nach ihm benennen; darf man ihm offenbar keinen Respekt zollen. Schiller sprach von der »Unduldsamkeit unserer … Weltverbesserer«.

Und weiter: Freiheit hat Verantwortung zum Korrelat; die Verantwortung des Staats-, des Welt- wie des Zeitbürgers (mit Schiller zu sprechen). Verantwortung aber ist darauf angewiesen, daß man sich bewußt ist, was man zu tun hat. Als Einzelner wie als Gesellschaft. Man weiß das vom Klima. Aber die Frage, was unsere Welt ausmacht, wohin wir treiben (und uns treiben lassen), was alles wir – im doppelten Sinn des Wortes: – mitmachen, reicht doch viel weiter. Wissen wir überhaupt, was wir tun? Können wir uns eigentlich vorstellen, was wir – allesamt – anstellen?

Schiller hat für den »zahlreicheren Teil der Menschen« gesagt: »Zufrieden, wenn er selbst der sauren Mühe des Denkens entgeht, läßt er andere gern über seine Begriffe die Vormundschaft führen, und geschieht es, daß sich höhere Bedürfnisse in ihm regen, so ergreift er mit durstigem Glauben die Formeln, welche der Staat und das Priestertum für diesen Fall in Bereitschaft halten«. Greift man mit solch »durstigem Glauben« – auch das ein wundervolles Schiller-Wort – heute nicht ebenso gedankenlos nach den herrschenden, vielfach durchaus modeartigen Überzeugungen wie früher nach dem von Staat und Priestern Bereitgestellten? Eine Weile lang gilt dies, etwa der Glaube an die unbegrenzte Vermehrbarkeit des Geldes, eine Weile das; eins folgt dem andern, bis in unvorstellbare Dimensionen hinein, die Beratungsindustrie treibt, der Herdentrieb erzeugt ganze Strömungen – ohne daß eine nennenswerte Zahl von Menschen so frei wäre, kritische Stimmen wahr- und ernstzunehmen. Auch kann man sich fragen, wie sich der homo telephonans zum homo sapiens verhält.

Es ist, angesichts der Geschwindigkeit, mit der wir dahintreiben, sehr schwer, sich überhaupt Überblick zu verschaffen. Jene Kontemplation hat wenig Chancen, von der Jacob Burckhardt sagte, sie sei »unsere Freiheit mitten im Bewußtsein der enormen allgemeinen Gebundenheit und des Stromes der Notwendigkeiten«.

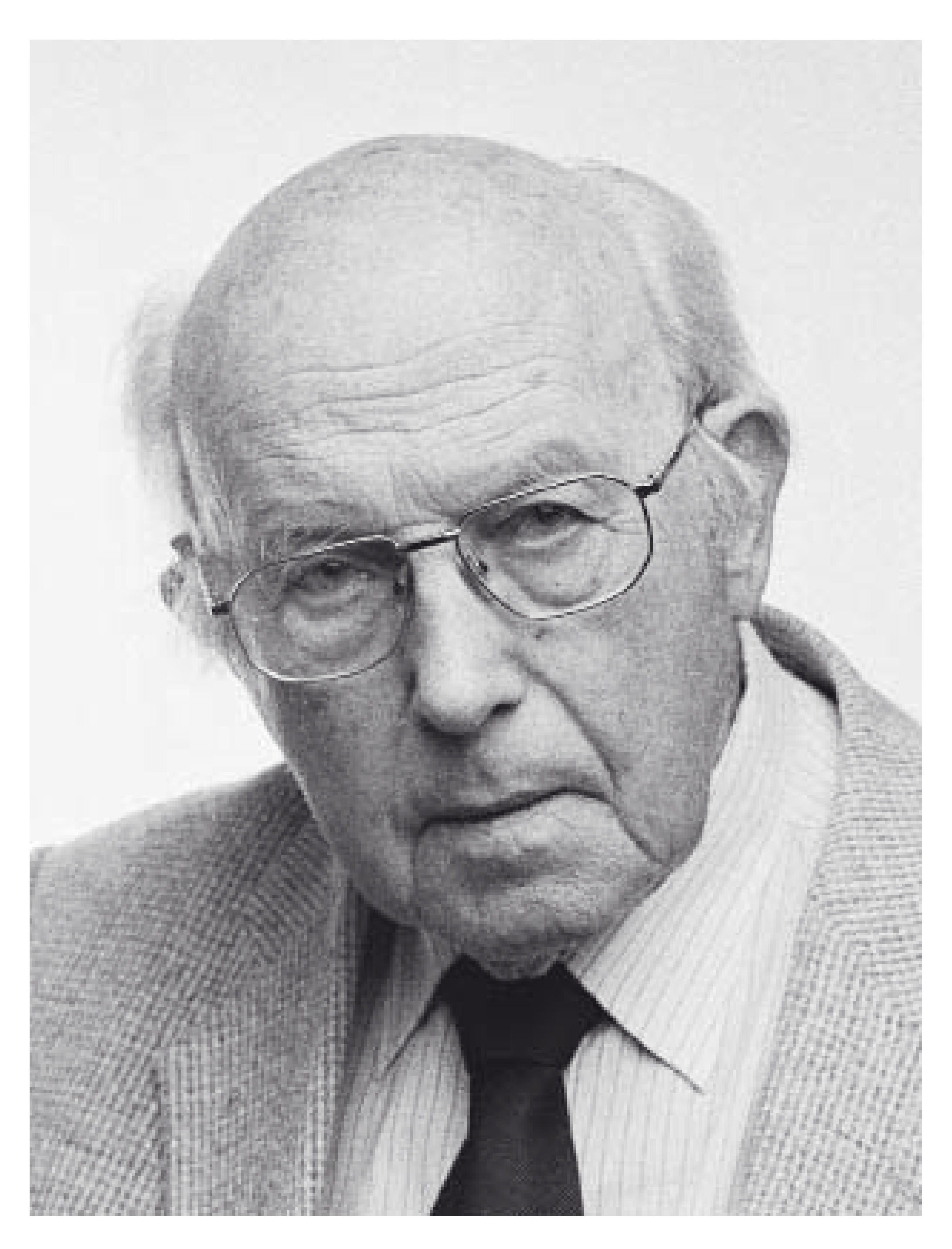
Schließlich: Wozu erziehen wir eigentlich unsere Kinder – oder besser: worauf bereiten wir sie vor? Nach Robert Menasse geht es »offensichtlich nur noch darum, die Gegenwart zu akzeptieren, wie sie ist, für sie zu funktionieren und sich für sie

fit zu machen«. Wenn Kultuspolitik nach dieser Devise verfährt, und das tut sie ja weithin, ist, was auf Schulen und Universitäten gelehrt wird, überholt, bevor die Schüler oder Studenten sie verlassen. Dahinter liegt jener paradoxe, ungeheuerliche Tatbestand, daß wir einerseits die Veraltensgeschwindigkeit all dessen, was gerade noch war, hoch veranschlagen, andererseits nicht bedenken, daß, was gegenwärtig, also gerade noch ist und auf der Meinungsbühne brilliert, ebenso geschwind veraltet. So daß wir das Land (samt unserm Denken) mit Investitionsruinen vollstellen. Dem gegenüber bestünde Freiheit heute gerade auch darin, daß man sich nicht vom Rollen der Aktualitäten einfangen und blenden, sondern so etwas wie Vernunft vorwalten läßt.

Doch zurück zum Ausgangspunkt: Was haben wir in dieser total verwandelten Lage von Schiller? Ungeheure Popularität – so Thomas Mann 1955 – fiel ihm zu fast im Augenblick seines Erscheinens, und erst in der Nacht von Unbildung und Erinnerungslosigkeit, die jetzt einfällt, beginnt sie sich zu verlieren. Das gilt heute unendlich viel mehr als vor 53 Jahren.

Aber blickt man zurück: Was ihm je die Freiheit wert war, ist gewiß historisch, auch wenn wir heute auf diesem und jenem fußen. Aber was darin impliziert war – das Streben nach Größe, die Eigenständigkeit, die freie Entfaltung der menschlichen Anlagen, das Bewußtsein, was es heißen kann, ja heißen sollte, Mensch zu sein –, das läßt sich noch heute mit großem Gewinn an Schillers Schriften studieren; wenn man sich nämlich abarbeitet an diesem Klassiker, der heute gewiß nicht mehr Vorbild sein kann, dagegen, wenn man ihn eben als Klassiker nimmt, Herausforderung; Herausforderung, Antwort zu geben auf die Fragen, die er stellte; Herausforderung durch sein Denken, seine »hellen Begriffe«, seine herrliche, klare, treffende Sprache. Das scheint ihn mir auch heute, vielleicht gar gerade heute, aktuell sein zu lassen.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT



Bernhard Zeller
1919 – 2008

REDEN

AN DER GEDENKFEIER FÜR

PROF. DR. DR. H.C. BERNHARD ZELLER

AM FREITAG, 14. NOVEMBER 2008

IM HUMBOLDTSAAL DES DEUTSCHEN LITERATURARCHIVS

NORBERT MILLER

BERNHARD ZELLER ZUM GEDENKEN

Wer Ende der Fünfziger, Anfang der Sechziger Jahre zum Schiller-Nationalmuseum auf der Höhe über dem Neckar hinaufstieg, traf dort Verhältnisse an, die auf den ersten Blick denen einer frommen Gedächtnispflege entsprachen, aus deren Geist um 1900 der würdige Bau des Museums hervorgegangen war. Manches trug noch die Spuren des Provisoriums, mit dem Erwin Ackerknecht der schwierigen Situation nach dem Ende der Barbarei hatte begegnen müssen. Aber die Handschriften und Dokumente waren sorgfältig aufgestellt und erschlossen, von Bücherschränken an den Wänden gelehrsam, doch nicht angsteinflößend umrahmt. Um Friedrich Schiller, der Stadt und des Landes größtem Sohn, gruppierte sich die Hinterlassenschaft schwäbisch-württembergischen Dichtens und Denkens, gleichermaßen einladend zur Besichtigung wie zum lesenden oder wissenschaftlichen Studium: Friedrich Hölderlin, Ludwig Uhland, Wilhelm Waiblinger, Eduard Mörike – welch unerschöpflicher Schatz, der da der Brauch war und gar nicht auffiel, Justinus Kerner und Wilhelm Hauff darum nicht zu vergessen! Unter dem neuen Direktor, der über Schiller und Hermann Hesse Monographien vorgelegt hatte. Die Satzung der 1947 neu eingerichteten Deutschen Schillergesellschaft sah als Stiftungszweck bereits die Ausweitung der Sammlungen vor, wie das als *ein* Aspekt schon die breite nationale Zustimmung im 19. Jahrhundert impliziert hatte. Wenn man aber das erstemal, noch scheu, über die Schwelle getreten war, E.T.A. Hoffmanns Studenten Anselmus im Hinterkopf, dann umfing einen eine behaglich strenge Atmosphäre, ein Hauch von klösterlicher, eher stiftgemäßer Kontemplation, die nichts Hieratisches und auch nichts Hierarchisches an sich hatte. Unschwer auch für den Studenten, dem neuen Direktor vorgestellt zu werden, der sich Zeit nahm, der nicht nur bereitwillig Auskunft gab, sondern auch mit ungespieltem Interesse den Forschungszwecken nachfragte. Nicht viele Mitarbeiter waren es damals noch, alle an eigenen Projekten arbeitend und mit dem von Jahr zu Jahr heftiger herandringenden Strom der Sammlungserweiterungen, der Katalogisierungen, der ehrgeiziger werdenden Präsentation der Schätze über alles Maß hinaus beansprucht. Und doch war es eine sorgsam von allen bewahrte Idylle, vielleicht ohne das Vollglück in der Beschränkung, doch eine Stätte, die den Umgang mit Büchern auf altmodische Weise weniger heilig als hoch hielt. Der neue Direktor war seit 1955 Bernhard Zeller, der als Archivar und Historiker die Nachfolge des Bibliothekars Erwin Ackerknecht angetreten hatte. Niemand stand wie er in altwürttembergischer Tradition: ein Pfarrerssohn aus Dettenhausen, in Stuttgart und Tübingen erzogen, als Historiker unter der Ägide Otto Herdings mit Fragen der älteren Regionalgeschichte und – in der geplanten Habilitationsschrift über die

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-025

Geschichte der schwäbischen Demokratie – mit der gesellschaftlichen und kulturellen Historie des 18. und 19. Jahrhunderts beschäftigt, war er für eine Institution, die in den Anfängen nach 1945 so sehr auf öffentliche und private Unterstützung angewiesen war, eine ideale Besetzung. Bei allem planenden Weitblick hat Zeller, so schien und scheint es einem Außenstehenden wie mir, diese Bodenhaftung im Regionalen nie verloren. Die ersten Editionen – darunter das gewaltige, sein Leben begleitende Projekt der Mörike-Ausgabe, aber auch die Schriften und Tagebücher Wilhelm Waiblingers –, die ersten Ausstellungen und auch seine ersten Publikationen galten der schwäbischen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik. Auch die Überführung der Cottaschen Handschriftensammlung aus der 1954 gewährten Leihgabe in eine Stiftung zugunsten der Deutschen Schillergesellschaft, diese Erweiterung des Dokumenten-Bestands ins Unermessliche, galt der Verbindung zwischen der Marbacher Walhalla und dem größten deutschen Verlagshaus, das seinen Sitz und sein inneres Zentrum wiederum in Stuttgart hatte.

Am 29. April 1956 besuchten Wilhelm Hoffmann, der langjährige Präsident der Schillergesellschaft, und Bernhard Zeller den in Genf lebenden Eduard Berend, den Herausgeber der historisch-kritischen Jean Paul Ausgabe, der unter schändlichen Umständen aus Deutschland vertrieben war und mit den geretteten Beständen seiner wissenschaftlichen Sammlungen in der Schweiz sein Leben fristete. Es gelang, den großen jüdischen Gelehrten zur Übersiedelung nach Marbach zu bewegen. Dort war für fast zwei Jahrzehnte sein Arbeitszimmer im Dachgeschoss des Museums einer der Hauptanziehungspunkte für jeden Besucher. Bis zu seiner Auflösung war dieser Raum die vollkommenste Bibliothek zur Philosophie und zum Roman des 18. Jahrhunderts, für jeden Adepten des Aufklärungszeitalters – und jeder wurde in der Begegnung mit Berend zum Adepten – der Ausgangspunkt für Leseabenteuer, zu denen Berend einem freundlich die Wege wies. Käte Hamburger, von Fritz Martini aus dem schwedischen Exil nach Stuttgart geholt, war ein ständiger Gast in Marbach, aus dem amerikanischen Exil kamen Kurt und Else Pinthus zu längeren Besuchen in die Stadt, Herbert Steiner, der frühere Herausgeber der *Corona* ließ sich mit seinen Briefschätzen zum Kommen bewegen und zog in ein Zimmer neben Eduard Berend, um dort, auf seine Weise, die Bände der Blauen Hofmannsthal-Ausgabe für den S.Fischer Verlag zu Ende zu bringen. Was bei der Gründung der Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung zu widerwärtigen Auseinandersetzungen geführt hatte, was als polemische Abwehr der Emigranten, die angeblich aus der Loge den Vorgängen in Deutschland zugeschaut hatten, die Anfangsphasen dieser literarischen Erneuerung bis heute eintrübt und belastet, – in den Marbacher Verhältnissen war die offene Aufnahme der durch das Dritte Reich tödlich Beschädigten, war der Ausgleich zwischen der Literatur des Exils und der dort weitergeführten Tendenzen mit der zaghaft ins Licht tretenden Avantgarde eine gelebte Selbstverständlichkeit. Dass sich das Interesse früh dem Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit wieder zuwandte, war nicht einfach das Programm des neu ins Leben gerufenen Deutschen Literaturarchivs, sondern dessen Voraussetzung. Welche wunderbaren Gespräche ergaben sich für den länger bleibenden Gast auf den Gängen, beim gemeinsamen Mittagessen und bei den scheinbar anstrengungslos vorbereiteten Abendveranstaltungen. Ja, wenn Hermann Lenz

aus der Rückschau Bernhard Zeller den *Herbergsvater der Dichtung* nannte, traf er durchaus den entscheidenden Wesenszug des Idyllischen, durch den der Zauber Marbachs erst wirksam werden konnte. Wie Bernhard Zeller in dieser tätig-entrückten Alltäglichkeit wirkte, nur mit vorsichtiger Hand den Dingen eine Richtung gab, den eigenen Zukunftsdrang aus dem Enthusiasmus seiner Umgebung speisend, hat Ludwig Greve 1979 in der Rede zum 60. Geburtstag unübertrefflich formuliert: »Diese Art, miteinander umzugehen, vielleicht kann man sagen, in distanziertem Wohlwollen, lernt ein neuer Mitarbeiter so leicht wie ein Gast von auswärts. Wie viel davon Zellerscher ›O-Ton‹ ist, wie viel persönliche Varianten, wer will das noch auseinander halten. Das Bindemittel ist schließlich das Interesse an der Literatur, und seien es nur ihre Materialien. Aber die Kunst, die einzelnen am Ganzen zu beteiligen, so dass der täglichen Arbeit eine nicht alltägliche Freiwilligkeit zugute kommt, ist seine Gabe.« Ein kleiner, ein vertrauter, immer wieder glücklich ergänzter und erweiterter Kreis von Mitstrebenden war es denn, der die Verwandlung aus einer Pilgerstätte in ein allumfassendes und doch lebendiges Archiv der deutschen Literatur möglich gemacht hat.

Herbergsvater der Dichtung – das trifft im evozierten Bild einer geschäftigen Gastlichkeit, die mit dem einkehrenden Dichter auch dessen metaphysische Herkunft und Gewerbe mit einschließt, nur dem *einen,* für Marbach freilich besonders charakteristischen Zug, den Bernhard Zeller ausgeprägt hat und den seine beiden Nachfolger vor einer ganz veränderten Gegenwart bis heute verteidigen. Das Tüchtige neben dem Geselligen ist da angesprochen, die worthaltende Zuverlässigkeit im Umgang mit schwierigen Gästen. Nur trifft das schöne, zum Zitat verführende Wort, nicht entfernt die einzigartige Leistung, die ein so ins Weite und Ungemessene geplantes Unterfangen erst möglich gemacht hat. Ein Archiv einer dem Vergessen wehrenden Erfassung der dichterischen Hinterlassenschaft und der literarischen Gegenwart, das man sich nur als eine Dépendance der Bibliothek von Babel vorstellen kann – aus gleichem Geist aber mit planendem Bedacht angelegt – reichte bei Bernhard Zeller als Utopie bis in die Anfänge seines Wirkens in Marbach zurück: Thomas Mann im Schillerjahr 1955 zu einer Rede über den Dichter zu veranlassen, der doch wie kaum ein anderer für das deutsche Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts einstand, war ein durchaus kühner, politisch unbequemer Entschluss. Von Frank Thiess und anderen Schriftstellern der inneren Immigration erst umworben, dann geschmäht – konnte und sollte nicht nur der Schriftsteller, der vor der Weltöffentlichkeit wie kein Zweiter das andere Deutschland repräsentierte, im Geistergespräch mit Friedrich Schiller der Zukunft ein Zeichen setzen. Dass Thomas Mann den *Versuch über Schiller*, sein literarpolitisches Testament bei der Schiller-Feier am 8. Mai 1955 in Stuttgart, eine Woche danach, an symbolischem Ort im Deutschen Nationaltheater zu Weimar vortrug, hatte auch für Marbach Signalwirkung; denn zum ersten Mal rückte im geteilten Deutschland Marbach neben Weimar, der Sammlungsbestand des Nationalmuseums neben den der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten. Weitreichender, schärfer, bewusster hätte niemand ein solches Zeichen setzen können. Walter Müller-Seidel hat in seinem Vortrag die immer durchgehaltene Linie im Geschichtsdenken des Historikers Zeller skizziert, ohne die seine nie wankende Beharrlichkeit in der Verfolgung

seines Lebensziels nicht denkbar gewesen wäre. *Soavita in modo, fortiter in re* – die Freunde wie die Gesprächspartner in den zahllosen Verhandlungen, die er mit Regierungsstellen, Stifterverbänden und Vereinen zu führen hatte, wussten dieses Zusammenspiel zu fürchten und zu schätzen. Wie es in den Anfangsjahren gelang, durch eine günstige und sicher erkannte Konstellation die Weichen für die Zukunft bis heute zu stellen, ist eine wohldokumentierte und doch beinahe sagenhafte Erfolgsgeschichte, die in den *Memorabilien* eher versteckt als vorgezeigt wird.

Wenn Goethe, 150 Jahre zuvor, über seinen Komponistenfreund Carl Friedrich Zelter vor anderen nachdachte, dann kam ihm stets eine schon damals mit Misstrauen betrachtete Tugend in den Sinn. Er war für ihn der Tatkräftige, der Tüchtige. »Wenn die Tüchtigkeit sich aus der Welt verlöre«, schrieb er schon 1805 an den Herzog Carl August über den eben erst auf Dauer gewonnenen Musiker, »so könnte man sie durch ihn wiederherstellen.« Und ein viertel Jahrhundert später wiederholte er gegenüber Eckermann den gleichen Eindruck: »Ja, Zelter ist immer grandios und tüchtig!« Das meinte – das zweite Adjektiv macht das deutlich – nicht das Gediegene, Zuverlässige, auf sicheren Fundamenten Ruhende, was die Zeitgenossen gern aus dem Wissen herleiteten, dass der Mitgründer und Direktor der Berliner Singakademie im Hauptberuf lange Jahre ein Bauunternehmer war, sondern es meinte ein ihm wahlverwandtes, selbstgewisses Vertrauen in den Tag und seine Forderungen, wodurch erst das Schöpferische, die Utopie wie der Traum, in der Wirklichkeit Haftung gewinnen. *Grandios* nannte Goethe diesen höheren Charakterzug Zelters. Und ihm selbst gegenüber kleidete er sein Staunen in einen mythologischen Vergleich: »Recht von Herzen sei es Ihnen gedankt, teuerster Freund, dass Sie mich so tief in Ihr Wesen, in Ihren Zustand hineinsehen lassen. Es ist wirklich etwas prometheisches in Ihrer Art zu sein, das ich nur anstaunen und verehren kann.« Anstaunen und verehren – wenig prometheisches scheint der Gestalt und dem Wirken Bernhard Zellers eigentümlich zu sein, auch wenn Goethe nach 1800 den Aufrührer-Trotz nicht mehr mit der Figur des Prometheus, des Lichtbringers und Dulders, des Menschenfreundes und Menschenhelfers verbunden haben dürfte. Zeller verabscheute das Pathos, auch den jedermann wohlanstehenden, pathetischen Bürgersinn, der sich vor der Öffentlichkeit, wie wenig sie auch olympisch genannt werden darf, zu behaupten weiß. Nein, wie imponierend, wie unermesslich die Arbeitsleistung für diese in Jahrzehnten geschaffene Institution des Marbacher Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs auch gewesen sein mag, Zeller selbst hätte das Grandiose daran nicht sehen, nicht auf sich angewandt wissen wollen. So wenig, nebenbei bemerkt, wie der Gründer und Herrscher über die Berliner Singakademie und die Berliner Liedertafel! Nur bedarf es eines stärkeren Ausdrucks, um die niemals nachlassende Energie, um die heimliche Zielstrebigkeit hinter dem Spinnen tausendfältiger Fäden in die Literatur und in die Gesellschaft, um den unparteilichen Scharfblick für jeden Augenblick und jede Gelegenheit, um die selbstverständliche, dabei immer das Gegenüber achtende Beweglichkeit und kombinatorische Sicherheit im Umgang mit Zahlen, Ressourcen, Rechten und Verbindlichkeiten angemessen zu erfassen. Wenn man Bernhard Zeller noch in den letzten zehn Jahren erlebt hat, wie er in den Ausschüssen seiner drei Akademien, denen er früh schon als Mitglied angehörte, wie er in den Vorständen

und Gremien literarischer Gesellschaften und großer Förderinstitutionen abzuwägen und mit taschenspielerhafter Virtuosität konkurrierende Pläne zu verbinden wusste, um für die Dichtung und für die Kultur das Äußerste am richtigen Ort zu erreichen, dann kann man erst einigermaßen nachvollziehen, was alles in den dreißig Jahren seines Wirkens in und für Marbach geschehen musste, Augenblick für Augenblick, um das Wunder dieser Schöpfung so entstehen zu lassen, wie es jetzt, über ihn hinaus weiterblühend, vor uns steht. In den beiden Bänden der *Memorabilien* hat Zeller selbst das Wachsen der Institution und ihr Wirken als das Ergebnis einer von Wenigen getragenen, von Vielen mitgestalteten, nie nachlassenden Kraftanstrengung beschrieben. In der Tat – jeder weiß es – konnte die Neuordnung des Bestands, die Systematisierung und Vorplanung einer zu keinem Zeitpunkt absehbaren Zukunftsplanung so wenig durch den Machtspruch eines Einzelnen bewerkstelligt werden wie das ineinandergreifende Geflecht der Ausstellungen und Publikationen. Die Dokumente und erst recht die Nachlässe – zu ihnen traten als Äquivalent zur medizinischen Vorsorge und in halber Parodie von Musils *Nachlaß zu Lebzeiten* die *Vorlässe*, mit denen Marbach jedem drohenden Kulturverlust vorbauen will – sind für jeden Forscher und Benutzer bequem einzusehen. Um aber der Bedeutung von Dichtung gerecht zu werden, stand von allem Anfang an fest, jede Edition, jeder Druck und vor allem jede Ausstellung hatte in ihrem ästhetischen Anspruch dem Anspruch der Literatur zu entsprechen. Schon die hellgrünen Bände der Ausgabe von Mörikes Werken und Briefen, von Carl und Peter Keidel in den sechziger Jahren gestaltet, sollte in Papier, in Typographie und handwerklicher Vollendung dem Werk und der großen schwäbischen Industrie- und Verlagstradition Rechnung tragen. Die Kataloge der bedeutenden Ausstellungen in den alten, später in den neuen Räumen des Literaturarchivs gehören bis heute zu den schönsten, nicht bloß zu den besten Büchern, die in Deutschland je hergestellt wurden. Wir alle kennen die Namen der Kuratoren, Herausgeber und Gestalter, die über die Jahrzehnte und bis heute das Ansehen Marbachs bestimmt haben. Mit manchen sind manche unter uns eng befreundet. Nur war es auch hier die frühe Entscheidung Bernhard Zellers für eine ästhetische Präsentation der Literatur nach außen, die den Weg gewiesen hat. Vielleicht war Prometheus, der menschenfreundlichste unter den Titanen, nicht ganz das mythologische Äquivalent zu Bernhard Zeller. Aber auch der immer bewegliche, listenreiche Merkur würde wieder nur *einem* Schöpferaspekt gerecht. Und dass es für die beinahe mühelos getragene Last von Bernhard Zellers Lebenswerk einer gewissen mythologischen Überhöhung bedarf, scheint mir unstrittig. Da taucht in den Worten Erich Brachers, mich tief bewegend, das Erinnerungsbild auf, wie Bernhard Zeller auf einer Griechenlandfahrt vom Nestorpalast auf Hafen und Bucht der Stadt Pylos hinunterschaut und sich unmerklich in den altersweisen, die Geschicke vieler Generationen mit klugem Vorbedacht lenkenden Herrscher verwandelt. Nestor, in seiner kraftvollen Friedensliebe von allen Heroen dem Sänger Homer immer der liebste, bleibt er nicht über den Abgrund der Zeit das mythologisch nächste Spiegelbild zu unserem Freund?

Der Rückblick gewinnt eine Helligkeit, die dem Anlass nur im Gegenlicht gerecht wird. Ich war in meinen ersten Jahren von Bernhard Zeller tief beeindruckt, habe

mich im Umgang mit den Büchern stets als seinen und Eduard Behrends Schüler verstanden. Wir haben uns in den vielen Jahren nicht aus den Augen verloren. Zu Freunden wurden wir an den Akademien, die er regelmäßig besuchte und in denen er eine bestimmende Rolle spielte, in Mainz wie in Darmstadt und München. Bis wenige Monate vor seinem unerwarteten Tod nahm Zeller lebhaften, durch manche Malaisen des Alters kaum beeinträchtigten Anteil. Nun bleibt uns das Gedenken. Im Augenblick des Verlusts erst wird der Verlust ganz fassbar. Die Welt ist leerer ohne ihn. Die Zurückgebliebenen stehen enger zusammen. Fröstelnd.

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2008/2009

Im Jahr 2009 wäre Bernhard Zeller neunzig Jahre geworden; er hat es nicht mehr erlebt. Am 7. September 2008 ist er gestorben; fünf Tage später haben wir uns von dem Mann verabschiedet, der drei Jahrzehnte die Geschicke Marbachs geprägt und danach noch viele Jahre wirkend und fördernd sie begleitet hat. Der Trauergottesdienst in der Alexanderkirche versammelte noch einmal ganz Marbach und das halbe Land, literarische Freunde, Kollegen, Gelehrte und Politiker, an ihrer Spitze Herzog Carl von Württemberg. Ein großer und illustrer Kreis war es auch, der sich am 14. November um die Familie unseres Gründungsdirektors versammelte, als wir in einer Abendveranstaltung auf der Schillerhöhe Bernhard Zellers gedachten. Unter den Rednern dieses Abends seien Erich Bracher, Norbert Miller und Walter Müller-Seidel als alte Freunde und Weggefährten Zellers besonders hervorgehoben.

Wie schon im Vorjahr sollten uns auch im Jahr 2008 die Folgen und Nachwirkungen der Evaluation in Atem halten. Die Diskussionen um die Neuorganisation der Trägerschaft und die Gremienstruktur der Deutschen Schillergesellschaft haben viel Raum eingenommen in den zurückliegenden Monaten, sie waren aufreibend und verliefen nicht immer harmonisch, aber sie waren notwendig und, wie man heute gern sagt, zielführend. Ich bin sicher, dass der jetzt eingeschlagene Weg der richtige ist, und dass wir im November 2009 auf der Basis guter Argumente auch die richtige Entscheidung treffen werden. Ihre Bedeutung steht außer Zweifel: Sie wird festlegen, in welcher Form unser Verein künftig seine Aufgaben wahrnehmen und in welchem Rahmen die Einrichtungen in seiner Trägerschaft ihre Arbeit tun können.

Mindestens ebenso sehr wie die Fragen der Vereinssatzung hat uns die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums beschäftigt. Angesichts der aktuellen Finanz- und Wirtschaftskrise müssen wir dankbar sein, dass die Einwerbung von Spenden für den von der Schillergesellschaft aufzubringenden Betrag im Sommer 2008 erfolgreich abgeschlossen werden konnte. Dank der beispiellosen Unterstützung durch den Freundeskreis und namentlich seinen Vorsitzenden, Prof. Dr. Leibinger, dem es gelungen ist, zahlreiche Unternehmen für unsere gute Sache zu gewinnen, und dank dem Einsatz von Prof. Dr. Erhardt, der sich seinerseits unermüdlich um finanzielle Hilfe bemühte, kamen sage und schreibe 2,3 Millionen Euro zusammen. Dieses weithin sichtbare Zeichen bürgerschaftlichen Engagements bewog schließlich Bund und Land, die zugesagten Zuwendungen in Höhe von jeweils 1,5 Millionen Euro noch einmal um je 450.000 Euro aufzustocken.

Als Zeichen des Dankes für die Spender haben wir verschiedene so genannte Stiftergaben verteilt. Ganz besonders freut uns, dass wir dank der zahlreichen

DOI https://doi.org/10.46500/83530524-028 | CC BY-NC-ND 4.0

Spenden in der Größenordnung von 100.000 Euro und darüber sämtliche Räume des Schiller-Nationalmuseums – abgesehen vom Schillersaal, der seinen überlieferten Namen behalten soll – nach Personen benennen können. Von November 2009 an werden manche Räume klangvolle Namen aus der baden-württembergischen Wirtschaft tragen, andere erinnern an große Verlegergestalten und wieder andere an private Wohltäter. Besonders gefreut hat uns die Tatsache, dass Herrn Professor Leibinger mit dem Deutschen Gründerpreis 2008 die bedeutendste Auszeichnung für herausragende Unternehmer in Deutschland verliehen wurde. In einem Fernsehbeitrag über ihn und sein Lebenswerk war auch das Literaturmuseum der Moderne zu sehen, in dessen Räumen er vor der Kamera über sein Engagement für das Deutsche Literaturarchiv sprach.

Während im Schiller-Nationalmuseum aufgrund der Sanierungsarbeiten keine Ausstellungen gezeigt werden konnten, glänzte das Literaturmuseum der Moderne mit einer Reihe sehr erfolgreicher, von Presse und Öffentlichkeit gelobter Ausstellungen. Eine Besonderheit und ein seltener Glücksfall war eine spontan in unser Programm aufgenommene Präsentation: Der Sportwagenhersteller Porsche hat dem Deutschen Literaturarchiv ein äußerst großzügiges Geschenk gemacht, indem es ihm das Manuskript von Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* übergab. Diese Handschrift konnte vollständig im Wechselausstellungsbereich des LiMo gezeigt werden. Entsprechend groß und der Bedeutung des Gegenstandes und der Geste angemessen war das Echo in der Presse.

Ende September konnten wir die große Ausstellung *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt* eröffnen. Erstmals wurde den Besuchern ein Einblick in den reichen, seit 2002 in Marbach aufbewahrten Nachlass des Schriftstellers gewährt. Die vier großen Prosawerke Sebalds *Schwindel. Gefühle* (1990), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995) und *Austerlitz* (2001) standen im Mittelpunkt der ästhetisch anspruchsvoll gestalteten Präsentation, die von Kurt W. Forster, dem Gründungsdirektor des Getty Research Institute, eröffnet wurde. Im November dann wurde in einem laborartig gestalteten Raum des LiMo Archivmaterial ausgebreitet, das den Widerschein der Atombombe in den Nachlässen deutscher Dichter, Schriftsteller und Gelehrter zwischen 1945 und der Mitte der sechziger Jahre zeigte. *Strahlungen* lautete der Titel dieser Ausstellung, die von Jan Philipp Reemtsma eröffnet wurde.

Erfreulich war die Beteiligung auswärtiger Gäste an den *fluxus*-Ausstellungen. Mit Albert Ostermaier, Hanns Zischler und Frank Schirrmacher setzten sich Vertreter unterschiedlicher Sprach- und Schriftberufe (ein Autor, ein Schauspieler, ein Journalist) mit Themen auseinander, die ihre Spuren im Archiv hinterlassen haben. Die Reihe *Marbacher Passage* im Archivbau stellt Neuerwerbungen vor, gedenkt bestimmter Jubiläen und begleitet Veranstaltungen. Von diesen seien besonders hervorgehoben die beiden Tagungen zum Jahresthema *Lassen* unter den Titeln *Interpretation lassen. Das Schweigen der Vitrinen* und *Interpretation lassen. Das Verschwinden des Lehrers*; die große Tagung über *Ideengeschichte und ihre Nachbardisziplinen* sowie das Symposium *Au-delà de la peinture. Surrealismus in der deutschen Literatur*, bei dem Werner Spies das Eröffnungsreferat hielt. Begleitend zur Ausstellung *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung* tauschten sich Spezi-

alisten verschiedener Forschungsbereiche über *Unerwartete Berührungen* des George-Kreises mit Tendenzen und Kunstrichtungen der Moderne aus.

Die Schillerrede des Jahres 2008 hielt der bekannte Althistoriker Christian Meier, Mitbegründer der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und von 1996 bis 2002 Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. In den Mittelpunkt seines fulminanten Vortrags stellte er einen Vers aus Goethes *Egmont*, den Schiller 1794 für das Theater überarbeitet hat: »Freiheit? Ein schönes Wort, wer's recht verstände.«

Vom Berichtsjahr angefangen, schreibt das Deutsche Literaturarchiv Marbach zweijährlich, im Wechsel mit der Internationalen Sommerschule, einen mehrtägigen Sommerkurs für Magister-, Master- und Staatsexamenskandidaten der literatur- und geschichtswissenschaftlichen Fächer aus. Der erste Kurs fand im Juli 2008 statt und hatte das Thema *Autopsie*. Auch Workshops, wie sie zu den Autoren W. G. Sebald und Jean Améry sowie zum Themenbereich Atom und Literatur stattfanden, dienen dem Ausbau der Kontakte zur akademischen Literaturwissenschaft und zur Auslandsgermanistik, die der Wissenschaftsrat bereits lobend erwähnt, aber auch weiter zu pflegen und zu intensivieren empfohlen hatte.

Der *Tag der Verlage* fand angemessener Weise in Marbach statt, befindet sich hier doch mit Cotta, Fischer, Rowohlt und vielen anderen eine Fülle bedeutender Verlagsarchive. Dem Historiker Reinhart Koselleck, dessen Nachlass 2008 zwischen Marbach und Marburg (dem dortigen Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg) geteilt wurde, war ebenso eine Tagung gewidmet wie Hans Magnus Enzensberger, der 2009 seinen 80. Geburtstag feiern kann, und der in einem Abendgespräch brillierte. Das Schillerjahr schließlich konnte im Februar 2009 eröffnet werden, zunächst mit einem Festakt des Landes Baden-Württemberg und der Stadt Marbach in den Räumen des Deutschen Literaturarchivs, dann Anfang März mit der Eröffnung der Wechselausstellung *Autopsie* und einer Veranstaltung zum Verhältnis Schillers zu Shakespeare. Hier war die Mitwirkung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und von Mitgliedern des Stuttgarter Staatstheaters sowie des National Theatre in London besonders erfreulich.

In den Berichtszeitraum fällt schließlich die Gründung eines amerikanischen Freundeskreises. 15 amerikanische Wissenschaftler, die meisten von ihnen namhafte Germanisten, von den großen Universitäten des Landes kamen nach Marbach, um sich ein Bild von den hiesigen Einrichtungen und den Arbeitsmöglichkeiten für amerikanische Studierende zu machen. Dass sie in Marbach hervorragende Voraussetzungen für literatur- und ideengeschichtliche Studien vorfinden, wurde rasch deutlich, und so sollen, mit amerikanischen Stipendien ausgestattet, möglichst viele von ihnen hier arbeiten. Erfreulicherweise erhöht sich ihre Zahl zusehends. Fortan werden sich die »American Friends of Marbach« im Jahreswechsel alternierend in Marbach und an verschiedenen US-Universitäten treffen. Im Frühjahr 2009 wurde eine Marbacher Abordnung an der University of Pennsylvania in Philadelphia empfangen und eingehend mit den dortigen gelehrten Sammlungen und wissenschaftlichen Einrichtungen bekannt gemacht.

ARCHIV

A. Handschriftensammlung

1. *Erwerbungen*
1.1 *Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen*

Alfred Andersch: Ergänzungen zum Nachlass. *Der Vater eines Mörders*; Lebensabriss; Briefe (an die Alfred Andersch Gesellschaft) von Volker Wehdeking, Gisela Andersch, Manfred Durzak, Irene Heidelberger-Leonard, W. G. Sebald, Winfried Stephan, Uwe Timm, Otto F. Walter u.a.

Peter O. Chotjewitz: Nachtrag zum Vorlass. Prosa: *Der Mord in Davos*, *Rom*, *Das Wespennest*; Manuskripte von Beiträgen für die Zeitschrift *Freitag*; Übersetzungen (Luciano Canfora); Korrespondenzen 1969-2004; Verlagskorrespondenzen und Abrechnungen mit dem *Freitag*.

Günter Eich: Nachtrag zum Nachlass. Notizbücher, Taschenkalender und Kontobücher aus den Jahren 1947-1972.

Walter Helmut Fritz: Vorlass. Gedicht- und Prosamanuskripte; Tagebücher 1959-2005, Briefe an ihn von Alfred Andersch, Horst Bienek, Elisabeth Borchers, Hilde Domin, Günter Eich, Peter Härtling, Walter Jens, Hermann Kasack, Friedhelm Kemp, Karl Krolow, Hermann Lenz, Hans Erich Nossack, Heinz Piontek, Johannes Poethen, Luise Rinser, Max Rychner, Peter Suhrkamp, Siegfried Unseld, Guntram Vesper, Georg von der Vring, Dieter Wellershoff, Wolf Wondratschek u.a.

Gerd Gaiser: Teilnachlass (Depositum). Prosamanuskripte *Am Paß Nascondo*, *Das Schiff im Berg*, *Die sterbende Jagd*, *Gianna aus dem Schatten*, *Schlußball*, *Unternehmen Drehbühne*, *Die Luftschlacht* u.a., Briefe von Joachim Moras, Herbert G. Göpfert, Hanser Verlag u.a.

Peter Gan (d.i. Richard Moehring): Nachlass. Gedichte: Slg. *Herbstzeitlose*, *Soliloquia*; Prosa: *Mallarmés Gedichte*, *Dankrede zum Alexander-Zinn-Preis* u.a., Notizhefte, Vorlesungsmitschriften, Kalender; Briefe von Hans Bender, Ernst Bertram, Otto F. Best, Ernst Robert Curtius, Bruno Breitbach, Hermann Glockner, Rudolf Hagelstange, Werner Helwig, Annette Kolb, Karl Krolow, Erika Mann, Max Rychner, Manès Sperber, Dieter E. Zimmer u.a.; Lebensdokumente, Schreibutensilien, Fotos.

Undine Gruenter: Nachlass. Gedichte; Dramen: *Offene Anstalt*, *Ein Ort in der Arena* u.a.; Prosa: *Das gläserne Café*, *Pariser Libertinagen*, *Sommergäste in Trouville*, *Der verschlossene Garten*, *Das Versteck des Minotauros*, *Vertreibung aus dem Labyrinth* u.a.; Briefe an und von Karl Corino, Christian Döring, Astrid Gehlhoff-Claes, Volker Hage, Michael Krüger, Bernd Mattheus, Iris Radisch, Marcel Reich-Ranicki, Frank Schirrmacher, Gustav Seibt, Siegfried Unseld u.a.

Friedrich Gundolf: Sammlung von Agathe Mallachow. Gedichte; Briefwechsel zwischen Agathe Mallachow und Clara Burger-von Duhn, Briefe von Cordelia Gundolf an Lili Fehrle-Burger und Dietlind Lehmann, Briefe an Cordelia Gundolf von Lili Fehrle-Burger; Dokumente zu Agathe Mallachow und Cordelia Gundolf.

Peter Hacks: Sammlung. Dramen: *Germanistisches Thingelspiel 1950*, *Der gestohlene Ton*, *Der Hund des Aubry*, *Das Volksbuch von Herzog Ernst*, *Der Wolf*

oder Himmlische und irdische Liebe …, *Der Bürger von Sanssouci* (Druckfahnen); Prosa: *Prinz Telemach und sein Lehrer Mentor*, *Die Pfingstwiese*, *Wer voll Zuversicht aufschaut …* u.a.; Zeichnungen; Briefe u.a. von Thomas Mann.

Walfried Hartinger: Nachlass. Aufzeichnungen und Reden (Schriftstellerverband der DDR, Bezirkskabinett für Kulturarbeit u.a.); Seminarkonzeptionen zu: *Lyrik der DDR*, *Ästhetische Innovationen*, *Paul Celans Todesfuge*, Christa Wolf u.a.; Materialien zu Dissertationen und Gutachten; Briefe von Volker Braun, Heinz Czechowski, Franz Fühmann, Friederike Mayröcker, Gerhard und Christa Wolf u.a.

Walter Haug: Teilnachlass. Briefe an und von Aleida und Jan Assmann, Richard Brinkmann, Christoph Huber, Kurt Ruh, Jean Starobinski, Gerhart von Graevenitz, Annette Gerok-Reiter, Peter Strohschneider, Rainer Warning, Burghart Wachinger, Jan-Dirk Müller, Johannes Janota, Volker Mertens, Karlheinz Stierle, Friedrich Ohly, Hans Ulrich Gumbrecht, Ulrich Wyss, Max Wehrli, Ursula Schulze, Joseph Ratzinger, Raimar Zons u.a.

Günter Herburger: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte. Sammlungen: *Eine fliegende Festung*, *Im Gebirge*, *Der Kuss* u.a.; Prosa: *Birne kehrt zurück*, *Schlaf und Strecke*, *Der Tod*, *Die Liebe*, *Traum und Bahn*, *Abschied und Ankunft*, *Elsa* u.a.; Kritiken; Hörspiele; Tagebuch; Briefe von Hans Magnus Enzensberger, Wilhelm Genazino, Franz Hohler, Elfriede Jelinek, Helga M. Novak, Claus Peymann, Hermann Peter Piwitt, W. G. Sebald, Arnold Stadler, Peter Turrini, Hans Wollschläger u.a.

Hessen Journal: Sammlung. Gedichtmanuskripte von Kasimir Edschmid, Karl Krolow und Fritz Usinger; Prosamanuskript von Karl Krolow; Briefe von und an Kasimir Edschmid, Karl Krolow, Fritz von Unruh und Fritz Usinger.

Wolfgang Iser: Teilnachlass. Manuskript *How To Do Theory?*, Vortrags- und Aufsatzmanuskripte; Mitschriften aus der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*; Gutachten u.a.; Briefe von Aleida Assmann, Hans Blumenberg, Umberto Eco, Manfred Frank, Hans-Georg Gadamer, Stephen Greenblatt, Karl Jaspers, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Odo Marquard, René Wellek u.a..

Ernst Jünger: Nachtrag zum Nachlass. Teil der Sammlung *Letzte Worte*; Briefe von und an Hubert Arbogast, Gretha Jünger, Ernst Klett, Michael Klett, Renate Klett, Hermann Maier, Hede Schirmer, Reinhard Wagner; Abrechnungen (1958-1994) und Listen (u.a. zu Briefen zum 100. Geburtstag).

Sarah Kirsch: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte, u.a. *Irisch*, *Ich werde dich bald erreichen* und *Freude die Luft erfüllt*; Briefe von Christoph W. Aigner, Kurt Bartsch, DVA, Adolf Endler, Dieter Goltzsche, Rolf Haufs, Eremiten-Presse, Gerlind Reinshagen, Hans Joachim Schädlich u.a.

Reinhart Koselleck: Teilnachlass. Manuskripte und Materialien zur Dissertation *Kritik und Krise* und zur Habilitationsschrift *Preußen zwischen Reform und Revolution*; Akten zu den *Geschichtlichen Grundbegriffen*, zur Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* u.a.; Briefe von Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Niklas Luhmann, Dolf Sternberger, Ernst Tugendhat, Harald Weinrich u.a.

Karl Krolow: Nachtrag zum Nachlass. Manuskripte, Urkunden und Briefe. Porträtplastik von Thomas Duttenhoefer, Totenmaske, Schreibmaschine, Widmungsexemplare von Paul Celan, Nelly Sachs u.a.

Günter Kunert: Nachtrag zum Vorlass. Gedichte. Slg. *Der alte Mann spricht mit seiner Seele*; Dramatisches; Prosa. *Auskunft für den Notfall*, *Betrachtungen*, Erinnerungen *Erwachsenenspiele*; Tagebuch der England-Reise; Briefe, u.a. von Bertolt Brecht, Wolf Biermann, Volker Braun, Hans Christoph Buch, Heinz Czechowski, F. C. Delius, Ulla Hahn, Stephan Hermlin, Walter Kempowski, Marcel Reich-Ranicki.

August Langen: Nachträge zum Nachlass. Vorarbeiten und Materialien zu den Seminaren *Jean Paul und der Roman des 19. Jahrhunderts*, zu Schiller-Seminaren und einer Schiller-Vorlesung; Exzerpte und Notizen zu Clemens Brentano, Heinrich Heine, Adalbert Stifter, literarische und literaturtheoretische Schriften zu den Themen *Gedichtinterpretationen*, *Sozialer Roman*, *Wechselgesang bei Goethe*; Konvolut *Allgemeine Lesevorschläge*.

Karl Mickel: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte, *Lachmunds Freunde* (Material); Opernlibretti, u.a. *Einstein*, *Goldberg-Passion*, *Kants Affe*; Essays, Vorträgen (mit Materialien) u.a. über Adolf Endler, Heinrich Heine, Gottfried Benn, Ruth Berghaus, Fritz Rudolf Fries, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, Richard Leising, Georg Maurer, Eduard Mörike; Tagebücher, Lebensdokumente.

Werner Mittenzwei: Vorlass. Entwurf zu einer Literaturtheorie, Geschichte des Aufbau-Verlags (1945-1992); Protokolle einer Diskussion mit Bertolt Brecht am Berliner Ensemble über den 17. Juni 1953; Rezensionen (1960-2007); Briefe von Volker Braun, Peter Hacks, Ernesto Grassi, Klaus Gysi, Hans Kaufmann, Kurt Pinthus, Siegfried Unseld, Helene Weigel u.a..

Otto Pfleiderer: Nachtrag zum Nachlass. Briefe von Marianne von Graevenitz, Otto Hartmann, Hermann Hesse, Theodor Heuss u.a.

Wolfgang Preisendanz: Teilnachlass. Prosa: *Feste des Endes, Ende des Festes*, u.a.; Notizen und Materialien zu Kolloquien von *Poetik und Hermeneutik* mit Rundbriefen von Reinhart Koselleck, Walter Haug, Rainer Warning, Hans Robert Jauss u.a.

Fritz J. Raddatz: Nachtrag zum Vorlass. Prosa: *Literarische Grenzgänger* u.a.; Briefe von Thomas Brasch, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Rolf Hochhuth, Urs Jaeggi, Walter Kempowski, Siegfried Lenz, Friederike Mayröcker, Guntram Vesper, Dieter Wellershoff, Christa Wolf, Paul Wunderlich, Peter Rühmkorf, Inge Feltrinelli, Wolf Biermann, Maxim Biller, Wolf Wondratschek u.a.

Christa Reinig: Nachlass. Gedichte, Slg. *Der Frosch im Glas*, Einzelgedichte u.a.; Hörspiele: *Gasthof Kain und Abel* und *Wisper*; Prosa: *Die tanzenden Götter*; Kurzprosa u.a.; Verschiedenes: *Sudelbücher* (mit Kommentaren und Interpretationen), Notizbücher und Ringbücher mit buddhistischen Exzerpten, Meditationen, Astrologischem, Zeichnungen, Diagrammen; Tagebuch 1968 bis 1973; Briefe vom Verlag Eremitenpresse, Armin Juhre u.a.

Joachim Ritter: Nachtrag zum Nachlass. Briefe von und an: Otto Friedrich Bollnow, Hans Freyer, Hans-Georg Gadamer, Karlfried Gründer, Nicolai Hartmann, Heinz Heimsoeth, Gerhard Krüger, Hermann Lübbe, Odo Marquard, Max Müller, Josef Pieper, Otto Pöggeler, Günter Rohrmoser, Carl Schmitt, Walter Schulz, Robert Spaemann, Peter Suhrkamp, Ernst Tugendhat, Karl Ulmer, Wilhelm Weischedel, Bernhard Welte u.a.

Rowohlt-Verlag: Teilarchiv. Die Beschreibung folgt im nächsten Jahresbericht.

Bernhard Schlink: Vorlass. Prosa: Slg. *Liebesfluchten*; *Selbs Betrug, Selbs Justiz, Selbs Mord, Der Vorleser* u.a.; Korrespondenz (auch per email) bis 2007, v.a. Leserzuschriften und Einladungen; Briefe u.a. von Mark Anderson, Verena Auffermann, Louis Begley, Maxim Biller, Ernst-Wilhelm Böckenförde, Peter Gay, Michael Krüger, Winfried Stephan, Sir Arthur George Weidenfeld, Oprah Winfrey.

Gustav Schwab: Sammlung. Briefe von Bettina v. Arnim und Eduard Mörike; Briefe von Sophie Schwab an Rebekka Noltenius, Lucie Meier u.a.; weitere Familienkorrespondenzen; Autographen aus dem Besitz der Familie von Sophie Henriette Noltenius geb. Schwab, u.a. von Heinrich Zschokke, Johann Georg Fischer, Ida Freiligrath.

Peter Suhrkamp: Sammlung Ingeborg Ansorge. Manuskripte; Briefwechsel mit Ingeborg Ansorge, Briefe von Peter Bamm, Max Frisch, Siegfried Unseld, Carl Zuckmayer u.a.; Fotos.

Univers: Redaktionsarchiv der Zeitschrift. Protokolle, Verträge, Notizen; Materialien zum *Symposion über Regionalismus und Dialekt* u.a.; Korrespondenzen mit Franz Josef Degenhardt, Werner Dürrson, Ingeborg Drewitz, Kurt Marti, Christoph Meckel, Adolf Muschg, Paul Nizon, Peter Salomon u.a.

Emil Wezel: Redaktionsarchiv der Zeitschrift *Brot und Wein*; Briefe von Hans Erich Blaich, Emanuel von Bodman, Josef Eberle, Ludwig Finckh, Gerd Gaiser, Albrecht Goes, Otto Heuschele, Theodor Heuss, Hermann Kasack, Isolde Kurz, August Lämmle, Hermann Lenz, Josef Nadler, Eduard Spranger, Gerhard Storz, Emil Strauß, Thaddäus Troll, Ludwig Tügel, Will Vesper, Martin Walser u.a.

Bernhard Zeller: Nachlass. Die Beschreibung folgt im nächsten Jahresbericht.

Max Zweig: Nachtrag zum Nachtrag. Dramen: *Elimelech*, *Die Entscheidung Lorenzo Morenos*, *Lilith*, *St. Helena*, *Der Moloch*, *Rasputin*, *Die Verdammten*, *Das Wunder des Hilarius*.

1.2 Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl)

Erwin Ackerknecht: Manuskript über das Volksbüchereiwesen. – Bruno Adler: Vortragsmanuskript über Johannes Itten. – Hans Günther Adler: Briefe an und von Eva Tiedemann. – Stefan Andres: 4 Briefe an den Verlag Felix Bloch Erben. – Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. – Max Bense: Materialien zu Filmen. – Gottfried Bermann-Fischer: Brief an Ernst Heimeran. – Franz Blei: Brief an Alfred Kubin. – Paul Böckmann: Briefe an Mechthild Clauss. – Rudolf Borchardt: Brief an Ernst Zinn. – Max Brod: Briefe an Rosemarie Alstaedter. – Hans Carossa: Postkarten an Alfred Kubin. – Paul Celan: Gedichtmanuskript *Das aufwärts stehende Land*; Briefwechsel mit Gisela Dischner. – Hermann Claudius: Gedicht *November*, 2 Briefe an Ludwig Bäte. – Theodor Däubler: Brief an Reinhard Piper. – Tankred Dorst: Brief an Eo Plunien. – Werner Dürrson: Briefe an Danielle Schönwitz. – Hubert Fichte: Brief an Marita Keilson-Lauritz. – Ferdinand Freiligrath: Gedicht. – Gertrud Fussenegger: Postkarten an und von Elmar Dietz u.a. – Emma von Gleichen-Rußwurm: Briefe an Hermann Dingeldey. – Albrecht Goes: Gedicht; Prosa *Sankt Lukas, der Dichter*; 2 Briefe an Friedrich Gölz. – Michael Hamburger: Briefwechsel mit Manfred Kraus; Briefe an Margot Paterson. – Wilhelm Hausenstein: Briefe an Erich,

Friedrich und Heinz-Otto Sieburg. – Johann Peter Hebel: Gedicht *Zeig, wie, Herr Peter …* – Martin Heidegger: Brief an Kurt Saucke. – Hans-Jürgen Heise: Nachträge zum Vorlass. – Hermann Hesse: Gedicht *Ein Traum*, *Kleiner Knabe* und *Kleiner Gesang*; Briefe und Postkarten an Hans Krüger (1952-1962). – Hugo von Hofmannsthal: Brief an Oskar Bie, Brief an Georg Hirschfeld, Postkarte an Anton Ohorn, Briefe an Verschiedene. – Arno Holz: Postkarte an Dr. Michaelis. – Ricarda Huch: Brief an Regina Schulz, 2 Briefe an Friedrich Behrend. – Karl Jaspers: Briefe an Gaston Weill. – Ernst Jünger: Briefe und Postkarten an Lina Oldenburg. – Franz Kafka: Briefe an Hedwig Weiler. – Justinus Kerner: Gedicht *Einsamkeit*. – Ludwig Klages: Gedichtmanuskript *1953. 10. April*; Briefe an Kurt Saucke. – Karl Krolow: Briefe und Postkarten an Susanne Dillmann. – Wilhelm Lehmann: Briefe an Fritz Orthmann. – Heinrich Mann: Brief an Arthur Schnitzler. – Eduard Mörike: Gedichte *Der Gärtner*, *Unterschied*; Brief an Sophie Schwab; 4 Notizzettel. – Johanna Moosdorf: Gesprächsmanuskript; Briefe an Madeleine Marti. – Christian Morgenstern: Brief an seinen Verleger. – Rudolf Pannwitz: Manuskripte; Briefe an Hans Müller. – Rainer Maria Rilke: Brief an August Sailer. – Joachim Ringelnatz: Brief an Heinrich Waldmüller. – Friedrich Carl von Savigny: Albumblatt. – Friedrich Schiller: Gedicht *Der ästhetische Thorschreiber* (Gerstenbergsche Fälschung); Fragment aus *Wilhelm Tell*; Brief an Caroline und Charlotte von Lengefeld; Ernennung Schillers zum herzoglichen Hofrath (Urkunde). – Friedrich Schlegel: Quittung. – Ernst Schnabel: Transkriptionen. – Danielle Schönwitz: *Der Besuch des Poeten* (Werner Dürrson). – Gustav Schwab: Brief an Gustav Schwab (Sohn). – Hans Schwerte: Brief an Jörg Schönert. – Winfried Georg Sebald: Briefe an Margot Paterson und Wolfgang Schlüter. – Joachim Seyppel: Nachtrag zum Vorlass. – David Friedrich Strauß: Brief an Emil Strauß. – Martin Walser: *So nah und so verschieden*. – Jaap Walvis: Briefe von Stefan Heym, Günter Kunert, Robert Wolfgang Schnell. – Armin T. Wegner: Brief an Susanne Leonhard. – Annemarie Zornack: Nachträge zum Vorlass. – Carl Zuckmayer: 12 Briefe und 1 Postkarte an Walter Hehner, Brief an Hella Jakobowski.

1.3 Für Stiftungen ist zu danken

Prof. Dr. Jeremy Adler, Judith Adler, Georg Bense, Dr. Peter Bichsel, Prof. Dr. Karl Heinz Bohrer, Karl Brodhäcker, Dr. Mechthild Clauss, Mechthild Curtius, Ulf Diederichs, Claudia Dingeldey, Eulenspiegel-Verlag, Mirain Evans, Dr. Friedrich Gölz, Hans Dieter Haller, Christian Hinderer, Dr. Liselotte Jünger, Dr. Marita Keilson-Lauritz, Vincent Klink, Birgit Koch, Hannelore Krüger, Werner Koller, Annette Korolnik-Andersch, Manfred Kraus, Agathe Kunze, Stephan Krass, Hans-Jürgen Lange, Ingrid Lehmann-Sommerfeld, Madeleine Marti, Prof. Dr. Marie Moog-Grünewald, Lotte Müller, Renate Müller, Dr. Ulrich Netter, Prof. Dr. Ulrich Ott, Margot Paterson, Dr. Ing. h.c. F. Porsche AG, Dr. Hubert Portz, Random House München, Gerlinde Reutter, Dr. Wolfgang Rothe, Dr. Alois Rummel, Hellmut Saucke, Dr. Hilde Schmitt-Schlaaff, Danielle Schönwitz, Wolfram Schulz, Edita Spinosi, Beate Steinmann, Prof. Dr. Bernd Stiegler, Jaap Walvis, Prof. Dr. Volker Wehdeking, Ralph Weill, Margrit Zeller.

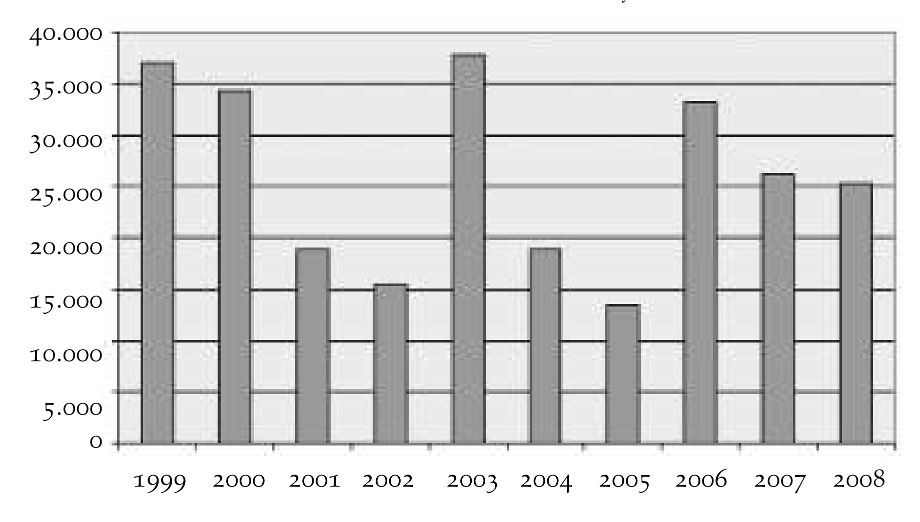
2. Erschließung

Folgende Bestände wurden abschließend erschlossen: Paul Celan (Briefwechsel), Germanistik (Redaktionsarchiv), Gundolf (Briefwechsel), Walfried Hartinger, Walter Haug, IASL (Redaktionsarchiv), Wolfgang Iser, Erich Kästner, Zeitschriftenarchiv Kürbiskern (Drittmittel der Kürbiskern-Stiftung), Joachim Ritter, Nelly Sachs, Lambert Schneider Verlagsarchiv, Wilhelm Stapel (Drittmittel der Claudius-Stiftung), Erich Trunz, Ror Wolf. Zur Vorbereitung der Digitalisierung der Schiller-Handschriften wurden der Schiller Bestand neu katalogisiert. – Folgende Bestände wurden und werden weiter erschlossen: Paul Alverdes, Hans Blumenberg (DFG), Rudolf Borchardt, Arnolt Bronnen, Cotta-Briefkopierbücher, Karlheinz Deschner, Hilde Domin/Erwin Walter Palm (Domin-Fonds), Kasimir Edschmid, Archiv des S. Fischer Verlags (Drittmittel der S. Fischer Stiftung), Hans-Georg Gadamer (DFG), Willy Haas, Geno Hartlaub, Ernst Jünger, Reinhart Koselleck, Gerlind Reinshagen, Rowohlt Verlagsarchiv (Vorordnung), W. G. Sebald, Friedrich Schiller (Retrokonversion)

2008 wurden insgesamt 25.380 Datensätze neu angelegt. Berücksichtigt man, dass in dieser Zahl anders als in den Jahren 1999, 2000, 2003 oder 2006 keine Datensätze aus Retrokonversionen enthalten sind, kann man die erfreulichen Fortsetzung einer langfristigen Steigerung feststellen. Hier die Zahlen der Vorjahre:

1999	*2000*	*2001*	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
37.015	34.223	18.922	15.526	37.770	18.917	13.445	33.202	26.138	25.380

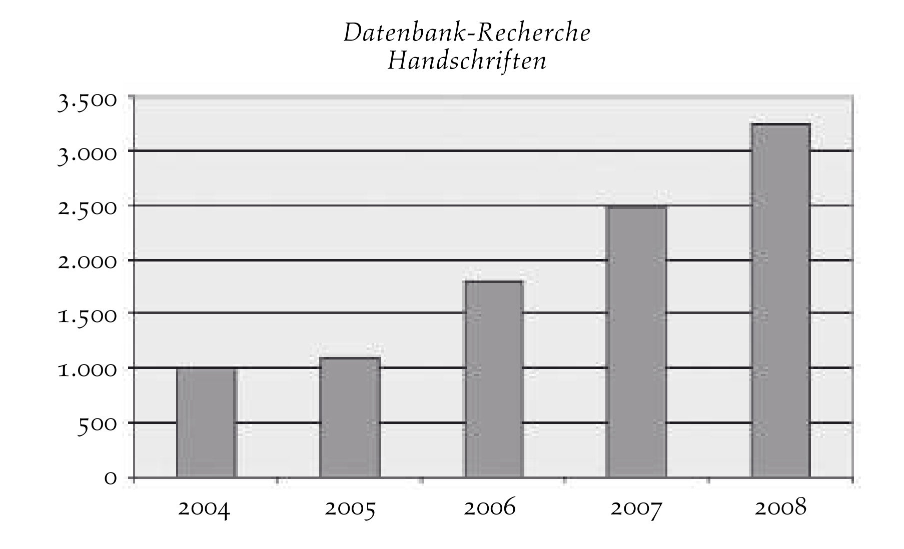
Neue Datensätze und Handschriften

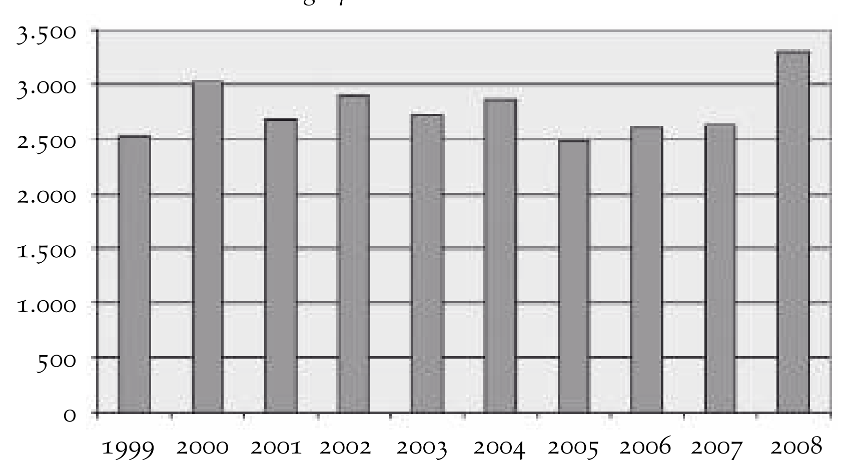


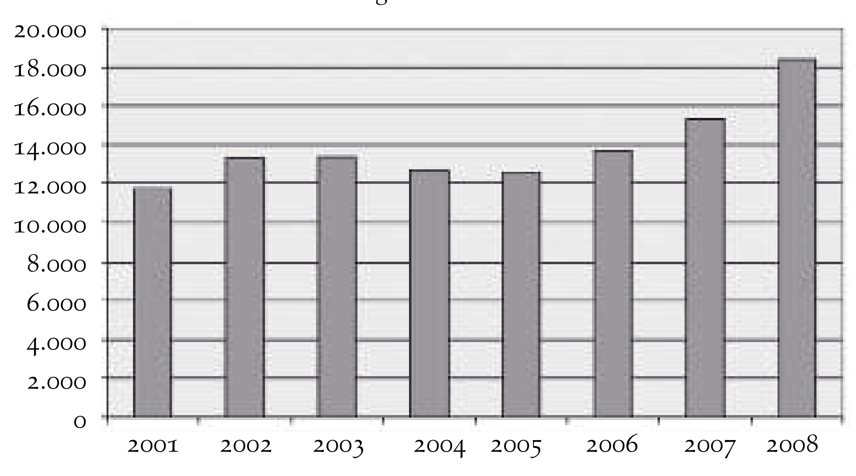
3. Benutzung

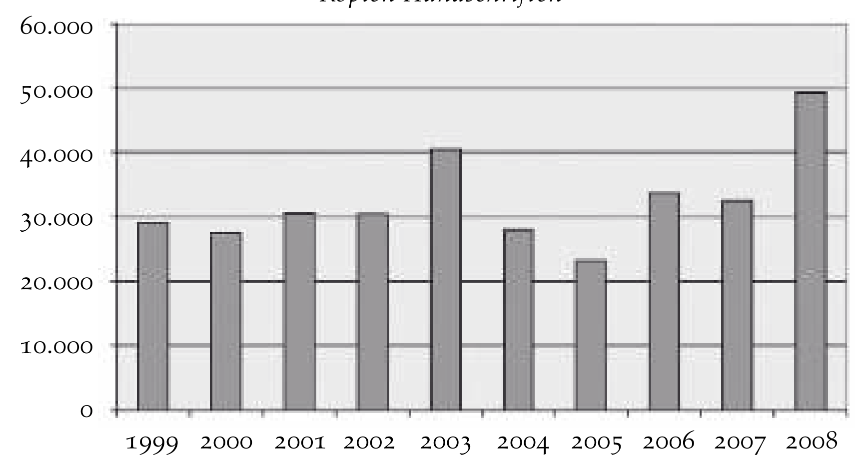
	2007	*2008*
Datenbank-Recherchen im Modul Handschriften insgesamt	22.940	32.387
Datenbank-Recherchen im Modul Bestandsführung insgesamt	22.067	24.123
Anfragen mit Rechercheaufwand Handschriften	889	1.139
Entliehene Einheiten (Anzahl der Leihscheine)	15.319	18.396
Externer Leihverkehr – Anzahl der Verträge – Handschriften	56	56
Externer Leihverkehr – Anzahl der Objekte – Handschriften	542	814
Kopien	32.614	49.383
Kopieraufträge	1.401	1.549
Kopierte Einheiten	7.312	9.233
LS – Kopieraufträge	1.080	1.297
LS – Kopierte Einheiten	5.743	6.646
Tagespräsenzen im HS-Lesesaal	2.637	3.310
Anmeldungen insgesamt	1.346	1.321
Anmeldungen HS: insgesamt	1.021	984
Anmeldungen HS: Deutschland	1.832	2.194

Vergleicht man die Kennzahlen mit denen der letzten Jahre, so fallen Steigerungen in vier Kernbereichen auf: in der Zahl der Datenbankzugriffe, der Tagespräsenzen, der entliehenen Handschriften und der ausgegebenen Kopien:




Tagespräsenz HS-Lesesaal
3.500
3.000
2.500
2.000
1.500
1.000
500
0
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008


Benutzung nach Leihscheinen
20.000
18.000
16.000
14.000
12.000
10.000
8.000
6.000
4.000
2.000
0
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008


Kopien Handschriften
60.000
50.000
40.000
30.000
20.000
10.000
0
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008

4. Weitere Projekte und Sonstiges

Im November 2008 wurde die Zusammenlegung der bisherigen Handschriften-Abteilung mit der bisherigen Kunstsammlung zur Abteilung Archiv beschlossen, deren Sammelgebiet sich damit auf Unikate aller Art erstreckt. Die Umstrukturierung hat Änderungen der Zuständigkeiten und Geschäftsabläufe zur Folge, an deren Neuformulierung weiter gearbeitet werden muss.

Begonnen wurde mit den Arbeiten an der Edition des Briefwechsels (1914-1931) zwischen Friedrich Gundolf und Elisabeth Salomon (seit 1926 Gundolf), die in drei Jahren abgeschlossen sein soll. Der 1365 Briefe und Karten umfassende Briefwechsel wird mit Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung ediert und komplett elektronisch sowie in konzentrierter Auswahledition in Druckform vorgelegt.

Die Digitalisierung der Handschriften von Friedrich Schiller wurde vor- und nachbereitet, alle Datensätze wurde mit den Digitalisaten verknüpft. Ebenfalls vorbereitet wurde die Digitalisierung der Manuskripte von Ernst Jünger, die zu großen Teilen durch die Verwendung von Klebebändern stark in Mitleidenschaft gezogen sind. Ihre Erhaltung wird im Rahmen eines Forschungs- und Restaurierungsprojekts (siehe Abt. Entwicklung) gesichert.

Zur Vorbereitung der Retrokonversion sämtlicher Nachweise zu Autographen und Nachlässen im DLA wurden zwei Tests durchgeführt, um eine genaue Prognose über die benötigten personellen Mittel zu erstellen. Auf dieser Grundlage wurde ein Drittmittelantrag ausgearbeitet, der 2009 bei der DFG eingereicht wird.

Insgesamt wurden in der Handschriften-Sammlung im Jahr 2008 31 Praktikanten betreut.

Der Weiterbildung diente ein Abteilungsausflug in das Hohenheimer Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg.

B. Bilder und Objekte

1. Erwerbungen

1.1 Bildkonvolute aus Nachlässen und Sammlungen

Rudolf G. Binding: Photographien und Erinnerungsstücke aus dem Nachlass. Hermann Burte: Photokonvolut aus dem Besitz von Konrad Ferdinand Edmund von Freyhold. Hilde Domin und Erwin Walter Palm: Bildkonvolut aus den Nachlässen mit zahlreichen Photographien, Photoalben und Erinnerungsstücken. Charlott und Leonhard Frank: Photokonvolut und Sammlung von Buchumschlägen aus dem Nachlass. Hubert Fichte: Photographien und Gegenstände aus der Hubert Fichte-Sammlung Heusch-Heinrichs. Georg Groddeck: Photokonvolut aus dem Nachlass. Walter Hofmann: Photokonvolut aus dem Nachlass. Geno Hartlaub: Kinderzeichnungen von Geno Hartlaub und Illustrationsentwürfevon Gunter Böhmer zu Geno Hartlaubs *Die Entführung*. Max Rychner: Photokonvolut aus dem Nachlass. Nelly Sachs: Photokonvolut aus der Sammlung Rosie Wosk. Rudolf Schlichter: Restnachlass, bestehend aus zahlreichen Graphiken und einigen späten Gemälden, dabei auch mehrere Arbeiten von Speedy Schlichter. Wilhelm Stapel: Bildkonvolut aus dem Nachlass, darin Graphiken von Lothar Schreyer, Ernst Kreidolf und Arthur

Illies sowie Photoserie von einer Rede Adolf Hitlers. Friedrich Franz von Unruh: Photokonvolut aus dem Nachlass. Bernhard Zeller: Photoalben zur Geschichte des DLA aus dem Nachlass. Carl Zuckmayer: Photosammlung aus den 20er und frühen 30er Jahren und Photoalbum zur Uraufführung von *Pankraz erwacht* in Berlin, 1925.

1.2 Porträtgemälde, Porträtskulpturen und Totenmasken

Georg Büchner, Gipsbüste von Karl-Henning Seemann, 2006, Modell für das Büchner-Denkmal in Gießen; Hermann Hesse, Gemälde von Mathilde Battenberg, 1909; Walter Jens, Bronzemedaille von Gerhard Halbritter, 1984; Friedrich Schiller, Gipsrelief von Max Hiller, 1908, Entwurf für das Schiller-Denkmal in Karlsbad; Wolfgang Schadewaldt, Gipsmodell einer Medaille von Gerhard Halbritter, 1967; Arno Schmidt, Gemälde von Eberhard Schlotter, 1977; Rudolf Steiner, Totenmaske von Arild Rosenkrantz, 1925; Martin Walser, Bronzebüste von Wolfgang Eckert, 2008.

1.3 Porträtgraphiken

Carl Jacob Burckhardt, Lithographie von Otto Dix, 1961; Michael Hamburger, Kohlezeichnung von Anthony Paterson, 1996; Friedrich Gottlieb Klopstock, Radierung von Johannes Elias Haid, 1777, und Radierung von Christian Gottlieb Geyser nach Jens Juel, 1779; Johann Friedrich Oberlin, Stahlstich, signiert »H. C.Müller«, um 1820; Walter Rheiner, Lithographie von Conrad Felixmüller, 1927 (aus dem Zyklus *Das Malerleben*); Peter Rühmkorf, Farbstiftzeichnung von Eberhard Schlotter, 1992; Victor Otto Stomps, Holzschnitt von Arno Waldschmidt, 2008; Jan Peter Tripp, Selbstporträt, Bleistiftzeichnung,

1.4 Porträtphotographien

Bertolt Brecht, Photographie von Josef Breitenbach, 1937; Heinrich Böll, Photographie von Gerd Sander, 1966; Stefan George, Photographie von Jacob Hilsdorf, 1910; Gerhart Hauptmann und Max Reinhardt, Probenphoto von den Jahrhundert-Festspielen in Breslau, 1913; Uwe Johnson, Photographie von Gerd Sander, 1966; Thomas Mann bei einem Pressegespräch in Amsterdam, 1947; Johann Nestroy, Photographien von Hermann Klee und von Ludwig Angerer, 1861; Hannelore Schlaffer, Photographie von Susanna Kraus, 2008; Heinz Schlaffer, Photographie von Susanna Kraus, 2008; Rudolf Alxander Schröder: Photoserie von Tagungen Leipziger Theologen in Buchheim bei Bad Lausick, 1937 bis 1939 (unter den Teilnehmern Rudolf Alexander Schröder); Ludwig Speidel, Photographie von Josef Löwy, um 1880; Frank Wedekind, Photographie des Ateliers Elvira, um 1895; Georg Trakl, zwei Photographien, um 1912; Peter Wapnewski, Photographie von Ursula Kelm, 2007; acht Schauspielerporträts von Frieda G. Riess, Anfang der 20er Jahre; Photodokumentation der Autorenlesungen in Hoser's Buchhandlung, Stuttgart (vierzig Photographien von Joachim Heyer aus den Jahren 1976-1987).

1.5 Porträtkonvolute einzelner Photographinnen und Photographen

Volker Derlath: Otto Grünmandl, Joachim Kaiser, Bodo Kirchhoff, Burkhart Kroeber, Günter Kunert, Georg P. Salzmann, Hilde Schiwek, Simon Werle. Chris Korner: Eckhard Henscheid, Brigitte Kronauer, Wendelin Schmidt-Dengler. Erica Loos: Max Brod, Hans Dollinger, Walter Fabian, Heinz Friedrich, Albrecht Goes, Josef Guggemoos, Kay Hoff, Gerd E. Hoffmann, Josef W. Janker, Joachim Kaiser, Wolfgang Hermann Körner, Otto Heinrich Kühner, Horst Lange, Erich Pfeiffer-Belli, Otfried Preußler, Kuno Raeber, Horst Eberhard Richter, Horst Rüdiger, Oda Schaefer, Erasmus Schöfer, Hans Dieter Schwarze, Wilhelm Sternfeld, Friedrich Torberg, Johannes Urzidil, Siegfried Vegesack, Peter Wapnewski. Mathias Michaelis: Heinrich Steinfest, Dietrich Eberhard Sattler, Klaus Theweleit, Peter Wapnewski.

Varia: Illustrationen: Aquarell von Vincenz Georg Kininger zu Friedrich Schillers *Kabale und Liebe*,um 1800; Festzug zum Gutenberg-Jubiläum 1840 in Stuttgart, Lithographie von Emil Hochdanz; Entwurf für die Wanddekoration zu einem Künstlerfest des *Sturm*, Aquarell von August Lange-Brock, 1924 (zu Schillers *An die Freude*); acht Schabblätter von Karl Georg Hirsch zu Franz Kafkas *In der Strafkolonie*, 1999; zwölf Radierungen von Jochen Stücke zu Franz Kafkas *Amerika*, 1998; *Künstlerische Arbeiten von Schriftstellern:* Baumstudie, Gemälde von Horst Lange, undatiert; neun Collagen von Ror Wolf aus den Jahren 1957 bis 1966. *Plakate:* sieben Plakate von Horst Hussel für die Friedenauer Presse, 1995-2003. *Erinnerungsstücke*: Zigarettendose aus dem Besitz von Hans Erich Blaich; Baumstudie, Fußball mit Autogrammen von Mitgliedern der Autoren-Nationalmannschaft, 28.6.2008.

1.7 Für Stiftungen ist zu danken

Helga Bihler, Dr. Martin Blümcke, Lothar Bretschneider, Meike Carls, Volker Derlath, Prof. Dr. Jörg Drews, Gertrud Fritz, Thomas Günther, Leonore Hansen, Annette Herrgott, Gerhard Honigmann, Barbara von Jordan, Dr. Cornelia Kemp, Chris Korner, Hanne Kulessa, Agathe Kunze, Jean-Marie Leleu, Mathias Michaelis, Margot Paterson, Traute Reinhart, Viola Roehr-von Alvensleben, Ingo Schulze, Prof. Karl-Henning Seemann, Friedbert Sommer, Ilse und Klara Steiff, Inge Stuhr, Christine Wacker, Uwe Wolff, dem Rudolf Steiner Archiv in Dornach, dem Freundeskreis Immenhof e.V. und dem Westdeutschen Rundfunk, Köln.

2. Erschließung

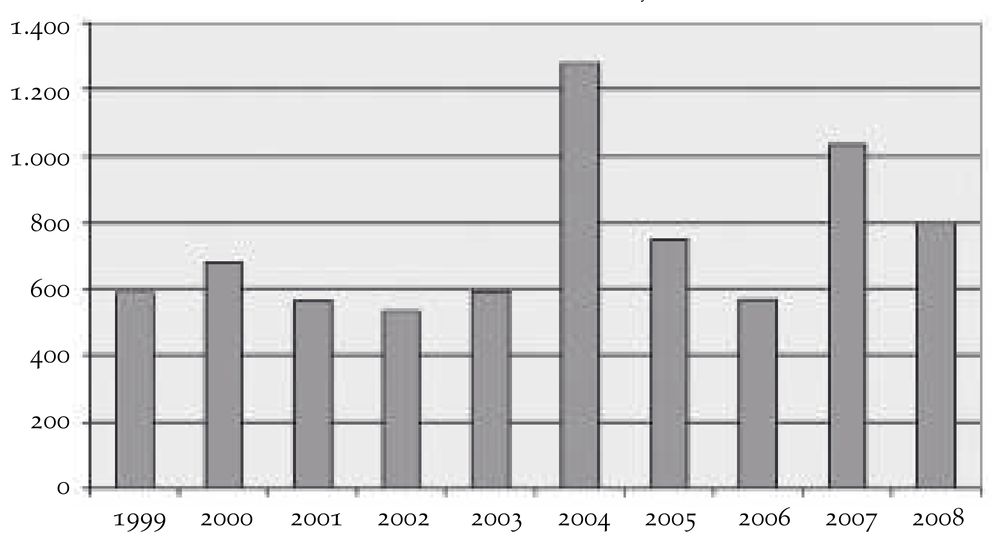
Die Einzelerwerbungen an Photographien wurden, wie seit jeher, in relativ kurzer Zeit inventarisiert und katalogisiert. Darüber hinaus sind 20 umfangreichere Nachlasskonvolute detailliert geordnet worden, darunter die Photonachlässe von Rudolf G. Binding, Hans Rothe und Otto Rombach sowie die Bilder aus den Verlagsarchiven Diederichs und Piper. Die Katalogisierung der Neuzugänge aus anderen Bildgattungen musste vorerst zurückgestellt werden, weil die dafür zuständige Kollegin in Vorbereitung des Jubiläumsjahres mit der wissenschaftlichen Erschließung der Schillerporträts beauftragt war. Inzwischen sind wesentliche Teile dieses Bestandes als Text- und Bilddateien online zugänglich. Die geschlossen aufbewahrten

Bildnachlässe werden derzeit sukzessive geordnet, im elektronischen Katalog beschrieben und dort auch über das Modul ›Bestandsführung‹ zugänglich gemacht. Diese Maßnahme soll 2009 abgeschlossen werden.

Die beiden von ehrenamtlichen Kräften getragenen Erschließungsprojekte innerhalb der Skulpturensammlung und der Photographischen Sammlung wurden fortgesetzt: Die Revision und Retrokonversion von Katalogaufnahmen der Büsten, Statuetten und Totenmasken ist so weit gediehen, dass 2009 mit der Bearbeitung der Reliefs und der Kleinplastik begonnen werden kann. Auch die Erschließung der kulturgeschichtlich außergewöhnlich interessanten, etwa 1600 Bilder umfassenden Kollektion von Autogrammphotos, die die Wiener Sammlerin Hermine Kunz-Hutterstrasser zwischen 1895 und 1935 zusammengetragen hat, macht gute Fortschritte.

Vergleicht man die Zahl der in den vergangenen Jahren neuangelegten Datensätze, zeigen sich erhebliche Schwankungen. Die Spitzenwerte kamen jeweils durch besondere Erschließungsprojekte zustande:

1999	*2000*	*2001*	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
585	680	565	535	592	1276	751	568	1035	798



3. Benutzung

	2007	*2008*
Datenbank-Recherchen im Modul Bilder insgesamt	3.124	3.374
Anfragen mit Rechercheaufwand		361
Externer Leihverkehr – Anzahl der Verträge	29	22
Externer Leihverkehr – Anzahl der Objekte	218	153
Tagespräsenzen	415	419
Anmeldungen	131	176

Für Sonderausstellungen anderer Museen fungierte die Photographische Sammlung als wichtige Quelle für drei Ausstellungen über bedeutende und zu Unrecht vergessene Photographinnen der 20er Jahre: *Frieda G. Riess* in der Berlinischen Galerie, *Thea Sternheim* im Verborgenen Museum Berlin und *Gret Widmann* im Hermann Hesse-Höri-Museum Gaienhofen. In der von Michael Davidis und Thomas Schmidt gestalteten neuen Dauerausstellung in Schillers Geburtshaus spielen Gemälde und Erinnerungsstücke aus dem Bestand des DLA eine zentrale Rolle. Während der Vorbereitung dieser Ausstellung haben auch zwei Praktikanten in der Bildersammlung gearbeitet.

4. Projekte und Sonstiges

Die Mitwirkung an der laufenden Betreuung und Erweiterung der Handbibliothek Kunst und der Musikaliensammlung wurde im gewohnten Rahmen fortgesetzt. Hinzu kam 2008 die beratende Mitarbeit an einem Projekt zur Entsäuerung und Restaurierung der Musikdrucke. Durch Sabine Fischer war das Haus beim Jahrestreffen der Leiter Graphischer Sammlungen Deutschlands in Berlin vertreten. Die freien Restauratorinnen Caroline Walther und Corinna Herzberg-Rebel haben für die neuen Wechsel- und Dauerausstellungen in den Marbacher Museen und in Schillers Geburtshaus mehrere Skulpturen, Gemälde und Textilobjekte restauriert.

C. Cotta-Archiv (Stiftung der »Stuttgarter Zeitung«)

1. Erwerbungen

Karl August Varnhagen von Ense, *Deutsche Erzählungen*, Stuttgart, Tübingen: Cotta. 1815; Johann Baptist Ristelhuber, *Über die Nothwendigkeit der Errichtung von Arbeits- und Erziehungs-Anstalten für sittlich verwahrloste Kinder*, Stuttgart, Tübingen: Cotta. 1828; Ernst Thiersch, *Die Forstkäfer oder vollständige Naturgeschichte der vorzüglichsten, den Gebirgsforsten schädlichen Insekten, hauptsächlich der Borkenkäfer, mit Angabe der Mittel zu ihrer Vertilgung*, Stuttgart, Tübingen: Cotta. 1830; Johann Georg Kohl, *Reisen in Canada und durch die Staaten von New-York und Pennsylvanien*, Stuttgart, Augsburg: Cotta 1856; *Allgemeines Kir-*

chenblatt für das evangelische Deutschland. Amtsblatt des Deutschen Evangelischen Kirchenbundes, Stuttgart: Cotta (1, 1852-25, 1876).

2. Erschließung

Die Katalogisierung der Briefkopierbücher der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in KALLIAS wurde fortgesetzt. Ebenso wurde mit der Bearbeitung der von der Berliner Zentraldatei der Autographen (KALLIOPE) reimportierten elektronischen Katalogisate des Cotta-Archivs fortgefahren. Da diese Daten lücken- oder fehlerhaft sind, muß nachkatalogisiert werden. (Die statistischen Angaben sind oben bei den Handschriften mit enthalten.)

BIBLIOTHEK

1. Erwerbungen

In Ergänzung des bereits 1985 übernommenen Nachlasses des nationalkonservativen Schriftstellers Hans Grimm (1875-1959) übergaben die Erben nun mit 1646 Bänden einen Großteil der Bibliothek des Autors, die bis dahin Teil einer Gedenkstätte in Lippoldsberg war. Den Schwerpunkt bildet deutschsprachige Literatur, darunter zahlreiche Widmungsexemplare seiner Zeitgenossen Binding, Ernst, Frenssen, Kolbenheyer, Schäfer, Schumann und Vesper. Etwa 60 Bände Kolonialliteratur spiegeln Grimms biographisch motiviertes, politisch-geographisches Interesse wider.

Im Rahmen der ideengeschichtlichen Erweiterung des Marbacher Sammelspektrums wurden zusammen mit dem Nachlass ca. 6000 Bände aus der umfangreichen Bibliothek des Historikers Reinhart Koselleck übernommen. Sie bildeten eine einzigartige Materialgrundlage für seine Forschungen und Studien und tragen fast sämtlich vielfältige Evidenzen einer Arbeitsbibliothek: Widmungen, Anstreichungen, eingelegte Notizen, Manuskripte, Briefe, Zeitungsausschnitte u.a.m.

Als Stiftung konnte eine komplette Sammlung von Veröffentlichungen des Schriftstellers und Übersetzers, Weltenbummlers und Fotografen Heinrich Hauser (1901-1955) übernommen werden. Sie enthält etwa 250 Bände und dokumentiert in den zahlreichen Ausgaben, Auflagenvarianten, Zeitschriftenbeiträgen, Übersetzungen sowie in etlichen abseitig erschienenen brillanten Industrie- und Reisereportagen einen erfolgreichen Autor, der heute nahezu vergessen ist.

Die in zwanzigjähriger Sammelarbeit zusammengetragene und im Berichtsjahr dem Haus gestiftete Bibliothek der Deutschen Haiku-Gesellschaft ergänzt die vorhandenen genre-spezifischen Sammlungen: etwa 1200, z.T. fremdsprachige, Bücher, Broschuren und Zeitschriftenhefte, darin 40 Anthologien sowie ein umfangreicher Bestand an Forschungsliteratur, zeigen die Gegenwärtigkeit und Vielfältigkeit der lyrischen Kurzformen Haiku und Tanka.

Käuflich erworben wurden ferner eine 86 Bände zählende Sammlung an Erstlingen und Ausgabenvarianten der erfolgreichen schwäbischen Autorin Tony Schumacher (1848-1931) sowie eine 56bändige Auswahl aus der Pietismus-Sammlung von Friedhelm Kemp.

Die Handbibliothek Philosophie ist analog zur Erweiterung des Sammelspektrums mit 346 weiteren Bänden, Werkausgaben und Handbücher, stark ausgebaut worden..

1.1 Für Buchstiftungen ist zu danken

Irmeli Altendorf, Alexander W. Bauer, Jürgen Beverförden, Dr. Hans-Jürgen Blinn, Michael Bienert, Karin von Bodenhausen, Dr. Nikolina Burneva, Ingo Cesaro, Prof. Dr. Ioana Craciun-Fischer, Dr. Wolfgang Cziesla, Oswald Egger, Rudi Faßbender, Prof. Dr. Ludwig Fertig, Walter Friedrich, Stefan Früh, Dr. Brigitte Furche, Felix Martin Furtwängler, Dr. Grith Graebner, Hellmut Haasis, Katja Hajek, Dr. Achim Hall, Gerd Hallaschk, Jürgen Holstein, Peter Huckauf, Hermann Jandl, Harro Kieser, Hertha Kirschbaum, Dr. Brigitte Kleinlauth, Oliver Kross, Guido Kohlbecher, Herbert Koller, Ortrun Kollmann, Prof. Dr. Françoise Lartillot, Siegrid Michalowski, Dieter Michelbach, Frank Milautzcki, Rubert Ostendorf, Dr. h.c. Friedrich Pfäfflin, Prof. Dr. Karl Riha, Peter Salomon, Eckhart Schenkel-Reichmuth, Erich Scherer, Gudrun Schnabel, Dr. Wolf Peter Schnetz, Rosemarie Schuder-Hirsch, Eleonore Sent, Prof. Dr. Lesley Sharpe, Prof. Dr. Richard Sheppard, Dr. Roland Stark, Dr. Thomas Stemmer, Martin Strickmann, Harry Herbert Tobies, Prof. Dr. Christian Wagenknecht, Gerhard Wagner, Dr. Carl Winter, Peter Zeindler, Prof. Dr.-Ing. Fritz-Ferdinand Zitscher. – ADAC Nordbaden e. V. Karlsruhe, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Wilna, Universidade de Minho Braga/Portugal, Archiv der Stadt Calw, Calwer Hermann-Hesse-Stiftung, Christian-Wagner-Gesellschaft e. V. Warmbronn, Der gesunde Menschenverstand Luzern, Europäischer Wirtschafts- und Sozialausschuss Brüssel, Galgenbergsche Literaturkanzlei e. K. Halle, Goethe-Institut Warschau, Kulturamt Heidelberg, Helene-Lange-Realschule Heilbronn, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz, Kulturforum Witten, Landeszentrale für politische Bildung Rheinland-Pfalz Mainz, Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe Detmold, Österreichisches Kabarettarchiv, Norbert Elias Stichting Amsterdam, Schadow Gesellschaft Berlin e.V., Villa Vigoni Loveno di Menaggio (Como).

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen: Azur Verlag, Antiquariat Herbert Blank, Hans Boldt Literaturverlag, Corian, Corvinus Presse, Diogenes, dtv, Edition Maldoror, Edition Text & Kritik, Verlag Peter Engstler, S. Fischer, Verlag Hans Huber Bern, Insel Verlag, Verlag Peter Ludewig, März Verlag, Orpheus und Söhne Verlag, Piper Verlag, Reclam Verlag, Textem Verlag, Thienemann, Quadrate-Buchhandlung Mannheim, Buchhandlung Zimmermann Nürtingen, Zweitausendeins.

Erwerbung	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
Gesamt (physische Einheiten)	21.412	20.361	26.420	27.803	28.903
Monographienerwerbung	7.981	8.077	7.438	7.492	7.550
Geschlossene Nachlässe und Sammlungen (physische Einheiten)	2.632	900	5.694	7.700	9.150
Zeitschriftenerwerbung (physische Einheiten)	3.117	2.661	3.193	3.516	3.101
Mediendokumentation, Spezialsammlungen insgesamt	7.682	8.723	10.095	9.095	9.102
Zeitungsausschnittsamlung (Kästen, Ordner, Konvolute)	652	753	714	897	737
Theatersammlung	2.931	2.700	3.704	2.212	2.787
Rundfunkmanuskripte	1.057	1.292	1.131	1.108	1.118
AV-Materialien	1.714	2.615	2.657	2.973	2.720
Dokumente (Mappen)	6	3	233	296	142
Buchumschläge	1.322	1.360	1.656	1.609	1.598
Bibliothek (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	3	3	4	7	7
Mediendokumentation (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	9	46	49	48	48
Zeitschriftenerwerbung, laufende Abonnements	1.116	1.146	1.156	1.148	1.100
Digitale Bibliothek: Nationallizenzen, JSTOR	0	0	0	0	5.308
Digitale Bibliothek: Literatur im Netz (literarische Zeitschriften und Weblogs)	0	0	0	250	80
Gesamtbestand Bibliothek: Bücher u. Zeitschriften	740.927	748.619	759.984	770.227	779.717
Andere Materialien: AV-Materialien, Theatersammlung, Zeitungsausschnitte usw.	308.297	317.030	327.995	337.862	346.827

2. *Erschließung*

Im November konnte die neue Schnittstelle zum PICA-System des Verbundkatalogs in Betrieb genommen werden, so daß nun wieder direkt über Kallías im SWB katalogisiert werden kann. Die Meldelücke der Jahre 2005-2008 wurde durch eine Lieferung von 128.000 Datensätzen an den SWB geschlossen, darin ist auch das bereits 2005 in Kallías erfasste Katalogsegment »Schiller: Primär- und Sekundärliteratur« enthalten. Im Rahmen des REKO-Projekts (in Kooperation mit dem Bibliotheksservice-Zentrum Baden-Württemberg) konnten 3000 Titelkarten des Standortkatalogsegments »Deutsche Literatur 1816-1879« retrospektiv in den Südwestverbundkatalog überführt werden.

Im Exzerpierprogramm für literarische Zeitschriften wurden alle Rückstände aufgearbeitet mit dem Ziel einer Revision, die ebenfalls abgeschlossen werden konnte. Zehn weitere Zeitschriften sind in die laufende Auswertung aufgenommen worden; die beiden langlebigen Literaturzeitschriften *Edit* (Leipzig, 1993ff) und *Am Erker* (Münster, 1977ff) werden außerdem retrospektiv erschlossen. Ab 2009 sind nun 43 laufende Periodika im Programm.

Die Bibliotheken Rudolf G. Binding, Hermann Lübbe, Oskar Pastior und Joachim Ritter sind geordnet und in großen Teilen feinsortiert zugänglich gemacht und Bestandsmodul pauschal beschrieben worden. An der zeitgeschichtlichen Sammlung Marlinger wurde mit dringenden Umbettungs- und Revisionsarbeiten begonnen.

Katalogisierung, Zuwachs	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
Titelaufnahmen Katalog Gesamt	32.726	33.554	33.195	36.366	35.578
davon selbstständige Publikationen	23.173	21.862	25.102	29.167	29.598
davon unselbstständige Publikationen	9.553	11.692	8.093	7.199	5.980
Titelaufnahmen Retro-Projekt	–	–	–	2.425	303.445
pauschale Bestandsbeschreibungen (Modul »Bestände«)	603	793	3.555	1.019	1.022

Gesamtnachweis Kallías	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
Katalogsätze	–	–	–	361.066	686.017
Exemplarsätze	–	–	–	215.437	302.605
Bestandssätze	–	–	–	20.912	21.913

3. Benutzung

	2004	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
Wöchentliche Öffnungsstunden	59,5	59,5	59,5	59,5	64,5
Benutzungsanträge	836	851	878	872	920
Lesesaal-Eintragungen	6.710	6.480	6.762	7.399	8.573
Ausleihe (physische Einheiten)	43.217	48.085	45.659	46.867	57.972
OPAC Abfragen Extern	–	–	24.439	37.388	42.519
OPAC Abfragen Lokal	–	–	27.921	37.876	43.322
Fernleihe (gebend)	849	904	936	1.061	1.031
Fernleihe (nehmend)	1.178	1.218	1.283	1.149	1.313
Direktlieferdienst (Kopien von Beiträgen und Zeitungsartikeln)	345	501	1.113	749	2.052
Leihgaben	138	363	103	125	178
Auskünfte und Recherchen	958	1.382	1.101	838	1.463
Mediendokumentation (Mitschnitte, Umschnitte, Hausaufnahmen)	820	1.059	926	988	779

4. Projekte

Im Retrokonversionsprojekt wurden 447.000 Katalogkarten bearbeitet. Zur Qualitätssicherung hat das DLA eine Prüfdatenbank entwickelt, die in Verbindung mit manuellen Stichproben betrieben wird. Die Erfassungsarbeiten durch die Firma Bibliographische Dienste GmbH gehen zügig voran und die Finanzierung von Los 2, Teil 2 ist erfreulicherweise durch Fondsmittel der Deutschen Schillergesellschaft gesichert. Das Projekt wird Anfang 2011 abgeschlossen sein. Für die geplante Retrokonversion des Katalogs der Rundfunkmanuskripte wurde ein Mengengerüst erstellt; alle Verfahren der laufenden Katalogkonversion können nachgenutzt werden.

Im Berichtszeitraum wurde ein Sammlungsprofil für »Literatur im Netz« erstellt, das auch die Sammlung und Erschließung von literarischen Zeitschriften, literarischen Blogs und Netzliteratur im Rahmen der Virtuellen Fachbibliothek Germanistik betrifft. Gemeinsam mit dem Kompetenznetzwerk NESTOR ist im Mai ein Workshop zur »Langzeitarchivierung von Netzliteratur« in der Deutschen Nationalbibliothek veranstaltet worden. In Kooperation mit dem Online-Archiv des BSZ (»SWBcontent«) wurde der Produktionsbetrieb zur Langzeitarchivierung von webbasierten Quellen vorbereitet. Der Archivierungstest ist abgeschlossen; 2009 erfolgt die Produktionsaufnahme im BSZ-Online-Archiv. In den Fachinfor-

mationsführer der ViFa Germanistik wurden 330 Internetquellen, literarische Zeitschriften und Weblogs, eingebracht.

In einem Pilotprojekt ist die Arbeitsbibliothek (568 Bände) des Philosophen Hans Blumenberg katalogisiert und dabei die Anwendung des Thesaurus T-Pro für die Erschließung der exemplarspezifischen Merkmale erprobt worden. Auf den Internetseiten des DLA wird eine Bestandsbeschreibung (http://www.dla-marbach.de/dla/bibliothek/bestaende/spezialsammlungen/bibliothek_hans_blumenberg/index.html) mit eigener Suchmaske angeboten, die es der Forschung erlaubt, nach Exemplaren innerhalb der Bibliothek Blumenberg zu recherchieren. Für die reguläre Einführung der Provenienzerschließung ist ein Pflichtenheft zur Ausdifferenzierung des Exemplardatensatzes erstellt worden, das im folgenden Berichtsjahr hausintern abgestimmt und der Firma aStec vorgelegt wird.

Im Rahmen der Optimierung von Geschäftsabläufen konnte die Umgestaltung der Zeitschriftenstelle abgeschlossen werden; mit der Wiederbesetzung der gesperrten Stelle ab Juni 2009 werden dort nun sämtliche Zeitschriften betreffende Vorgänge zusammengefasst. Das ehemalige Tucholsky-Archiv ist zu einem Projekte-Raum umgestaltet worden, in dem zuerst das mittlerweile bewilligte Katalogisierungsprojekt Bibliothek Paul Celan angesiedelt sein wird.

MUSEUM

1. Ausstellungen

1.1 LiMo

Dauerausstellung. Kurator: Heike Gfrereis, Wiss. Mitarbeit: Katja Leuchtenberger, Gestaltung: büro element (Basel), seit 6.6.2006. – »Fehlt Ihnen Schiller?«. Interimsausstellung während der Schließung des Schiller-Nationalmuseums. Kurator: Heike Gfrereis, Gestaltung: Keppler/Schmid (Marbach/Stuttgart), seit 30.8.2007. – »Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte«. Auswahl und Idee: Heike Gfrereis mit Kristina Maidt-Zinke, Gestaltung: Keppler/Schmid und space 4 (Stuttgart), 10.11.2007-24.2.2008. – FLUXUS 4. »*Verdächtige Objekte*«. Kurator: Heinrich Steinfest, Gestaltung: Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle, Film: Martina Wolff, 30.1.-5.6.2008. – »Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung«. Kuratoren: Ulrich Raulff und Lutz Näfelt, Gestaltung: Keppler/Schmid und space 4 nach einer Idee von Heike Gfrereis, 13.3.–31.8.2008. – »Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Das Stefan-Manuskript«. Text und Idee: Heike Gfrereis, Gestaltung: Keppler/Schmid und space 4, 8.5.-31.8.2009. – FLUXUS 6. »S E X. Die Geschichte dreier Buchstaben«. Kurator: Albert Ostermaier, Gestaltung: Ellen Strittmatter, Film: Martina Wolff, 6.6.-22.8.2008. – SEITENWECHSEL IM LIMO 2. »Buchstabenspiele«. Auswahl und Text: Ellen Strittmatter, Gestaltung: Ellen Strittmatter und Carolina Strecker, seit 6.6.2008. – FLUXUS 7. »I Wouldn't Start from Here. Karten aus erster Hand«. Kurator: Hanns Zischler, Gestaltung: Heike Gfrereis, Film: Martina Wolff, 26.9.-10.12.2008. – »Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt«. Kuratoren: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter, Gestaltung: Kepp-

ler/Schmid und space 4, 26.9.2008-1.2.2009. – »Strahlungen. Atom und Literatur«. Kuratoren: Helga Raulff und Tanja Stumpff, Gestaltung: Keppler/Schmid und space 4, 20.11.2008-1.2.2009. – SEITENWECHSEL IM LIMO 3. »Ab ins Windloch! Seitenwechsel mit Peter Hacks«. Auswahl und Text: Verena Staack, Ellen Strittmatter und Schüler der Grundschulen Erdmannhausen und Rielingshausen, Gestaltung: Ellen Strittmatter und Carolina Strecker, seit 6.12.2008. – FLUXUS 8. »Kafkas Angst und German Angst. Pathosformeln der Apokalypse«. Kurator: Frank Schirrmacher, Film: Martina Wolff, 11.12.2008-31.1.2009.

1.2 Marbacher Passage

(Vitrinenausstellungen im Vestibül des Archivs; realisiert von Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter [Alfred Andersch]). – »Neu im Archiv: Peter Handkes Tagebücher«, 1.2.-4.4.2008. – »Neu im Archiv: Stefan Zweigs *Ungeduld des Herzens*«, 8.4.-30.4.2008. – »Wahnsinnszeichen: Ein Scardanelli-Manuskript, das mit der Post kam, und andere Zufälle«, 6.5.-30.5.2008. – »Punktum zu Kafkas 125. Geburtstag«, 3.6.-4.7.2008. – »Neu im Archiv: Neun frühe Collagen von Ror Wolf«, 5.7.-12.9.2009. – »Neu im Archiv: Alfred Anderschs Manuskript *Vater eines Mörders*«, 17.9.-2.10.2008. – »Entsperrt: Der Briefwechsel von Ingeborg Bachmann und Paul Celan«, 8.10.-21.11.2008. – »Neu im Archiv: Ernst Jüngers Wilflinger Bibliothek«, 24.11.-17.12.2008. – »Zum Jahreswechsel: Wie viel Gedanken haben auf einer Seite Platz? Zwei Stücke von Jean Paul und Laurence Sterne«, 18.12.2008-24.1.2009.

1.3 Ausstellungen auf Wanderschaft

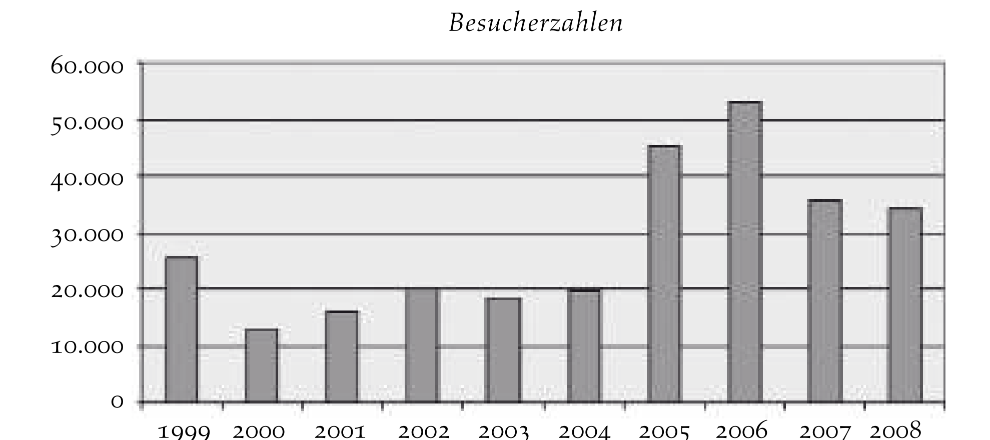
»Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte«, Frankfurt, Literaturhaus, 3.4.-1.6.2008 (3.500 Besucher).

1.4 Ausstellungen in Kooperation

»Der Brief. Ereignis und Objekt«. Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift, Mitkurator: Jan Bürger, 11.9.-16.11.2008 (3.000 Besucher).

2. Besucherzahlen

1999	*2000*	*2001*	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
25.450	13.007	16.241	20.144	18.521	19.668	45.191	52.759	35.500	34.105



2000 konnte das Schiller-Nationalmuseum wegen Außensanierungen für Ausstellungen nicht genutzt werden, seit Ende März 2007 ist es wegen Innensanierungen geschlossen. Von 6.6.2006 an kam das Literaturmuseum der Moderne zum Schiller-Nationalmuseum hinzu.

3. Publikationen
3.1 Zu den Ausstellungen

Marbacher Magazin 121: *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis.* Von Ulrich Raulff und Lutz Näfelt. – Marbacher Magazin 122: *I Wouldn't Start from Here. Verzettelte Geschichten.* Von Hanns Zischler. Mit Notizen einer Verirrung von Peter Geimer. – Marbacher Magazin 123.124: *Strahlungen. Atom und Literatur.* Von Helga Raulff. Mit bisher unveröffentlichten Texten von Hans Blumenberg, Hermann Broch und Karl Löwith, kommentiert von Marcel Lepper, Jan Bürger und Reinhard Laube. – Marbacher Katalog 61: *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt.* Hrsg. von Ulrich von Bülow, Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter. Mit einem bisher unveröffentlichten Text von W. G. Sebald: »Aufzeichnungen aus Korsika. Zur Natur- & Menschenkunde« (prämiert von der Stiftung Buchkunst als eines der schönsten Bücher des Jahres).

3.2 Weitere Reihen

Marbacher Bibliothek 11: *Ich selbst und Schiller.* Beiträge von Ludwig Harig, Peter Holtfreter, Klaus Kanzog, Birger Laing und Lino Wirag.

Spuren 9: Klaus Fischer, *Auf Iwan Turgenjews Spuren in Baden-Baden*, 2., überarb. Aufl. – Spuren 13: Otto Jägersberg, *Dr. Georg Groddeck in Baden-Baden*. 2., überarb. Aufl. – Spuren 78: Johannes Werner, *Brechts ›unwürdige Greisin‹ in Achern* – Spuren 80: Barbara Wiedemann, *Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters.* – Spuren 82: Oliver Kobold, *Wolfgang Koeppens ›Treibhaus‹ und das Stuttgarter Bunkerhotel.* – Spuren 83: Gesa von Essen, *Albrecht Goes in*

Gebersheim. – Spuren 84: Jan Bürger, *Heimito von Doderer und der Kirchheimer Tunnel in Lauffen a.N.*

Marbacher Schriften. N.F. 3: *Marburger Hermeneutik zwischen Tradition und Krise.* Hrsg. von Mathias Bormuth und Ulrich von Bülow. Mit Beiträgen von Dieter Henrich, Matthias Bormuth, Carsten Dutt, Ulrich von Bülow, Georg Hartmann, Stephan Steiner, Martin Vialon, Martin Elsky und Richard Wolin.

Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 52. Im Auftrag des Vorstands hrsg. von Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff.

3.3 Sonstiges

Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe.* Bd. 9: *Briefe. 1933-1936.* Bearb. von Karl Jürgen Skrodzki.

Eduard Mörike, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe.* Bd. 6,2: *Erzählungen. Lesarten und Erläuterungen.* Hrsg. von Mathias Mayer. – Bd. 9,3: *Bearbeitung fremder Werke. Kritische Beratungen. Zu einzelnen Autoren.* Hrsg. von Hans-Ulrich Simon.

Alexander Schmidt, Nikolas Immer, Olaf Müller, *Schiller und der Weimarer Hof.* Hrsg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach und dem Weimarer Schillerverein.

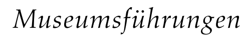
Deutsches Literaturarchiv Marbach, *Programmplakat 2008.* Nr. 1-4.

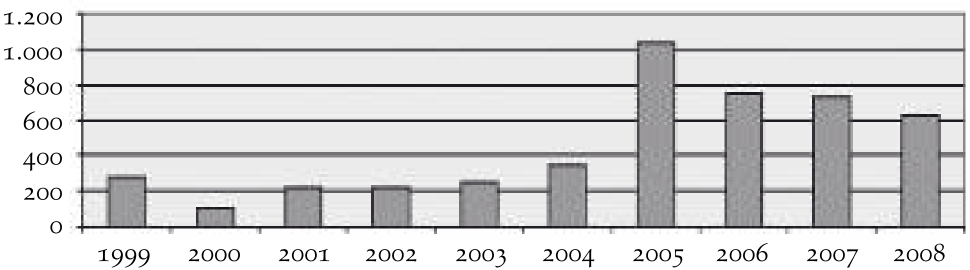
Zeitschrift für Ideengeschichte. Jg. II, H. 1-4. Hrsg. von Ulrich Raulff (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Helwig Schmidt-Glintzer (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Hellmut Th. Seemann (Klassik Stiftung Weimar).

4. Literaturvermittlung

4.1 Museumsführungen

1999	*2000*	*2001*	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
274	104	219	219	251	342	1038	753	730	628





4.1.1 Themen der Führungen
LiMo Dauerausstellung allgemein. – LiMo Architektur. – LiMo Rundgang (dt., engl., frz.). – Stilus spricht. – LiMo Schnupperführung. – Literatur für Senioren (»Literatur im Sitzen«). – Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. – Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. – Nachts im Museum. – Das Fahrrad und die Literatur der Moderne. – Schiller im 20. Jahrhundert. – Stehen-Lassen. Poetische Fehler. – Hinter-Lassen. Von Schriftstellernachlässen im Archiv. – Ver-Lassen: Von Manuskripten und Briefen Unbekannter. – Weg-Lassen. Von der Kunst der Abkürzung. – Hölderlin, Benjamin und George. – Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte. – Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt. – Strahlungen. Atom und Literatur. – Buchstabenspiele. – Peter Hacks. – Verdächtige Objekte. – Drei Generationen führen durchs LiMo.

4.2 Aktionstage mit freiem Eintritt, freien Führungen und Veranstaltungen

Abends im Museum. »Zählen und Lachen«. Jens Malte Fischer über Robert Gernhardt, 13.2.2008. – Internationaler Museumstag. »Mit dem Fahrrad ins LiMo«, 18.5.2008. – Jahresthema Lassen. Workshop, Seitenwechsel im LiMo und Fluxus 6, 6.6.2008. – Marbacher Erlebnissonntag. »Im Club der toten Dichter?«, 29.6.2008. – Finissage Stefan George und Walter Benjamin. »Nachts im Museum«, 30.8.2008. – Tag der offenen Tür. »Schillers Schatten«, 9.11.2008. – Familiensamstag. »Ab ins Windloch! Seitenwechsel mit Peter Hacks«. 6.12.2008.

4.3 Schul- und Kinderprogramm

Veranstaltungen im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	196
Besucher im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	3.625
Seminare und Workshops im Schul- und Kinderprogramm	99
Schreibseminare mit Autoren	2
Spezielle Aktionstage für Kinder, Schulen und Familien	5
Einwöchige Ferienworkshops	2
Fünfmonatige Workshops	2
Führungen im Schul- und Kinderprogramm	96
Lehrerfortbildungen	18

4.3.1 Themen der Kinder- und Schülerführungen
LiMo Dauerausstellung allgemein. – LiMo nexus: Lyrik. – LiMo nexus: Franz Kafka. – LiMo nexus: Franz Kafkas *Proceß*. – LiMo nexus: Erich Kästner. – LiMo nexus: Briefgeheimnisse. – LiMo nexus: Poesie aufräumen. – LiMo nexus: Heimatverlust und Exil. – Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte. – Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt.

4.3.2 Themen der Seminare und Workshops
(Die Seminare und Workshops wurden durchgeführt von Rebecca Keller, Rudi Kienzle [Autorenseminare], Verena Staack, Andrea Thormählen und Martina Wolff). – Friedrich Schiller. – Franz Kafka. – Robert Gernhardts Brunnen-Hefte. – Erich Kästner. – Michel Ende. – Briefe. – W. G. Sebald. – Audioguide für Schüler. – »Ab ins Windloch!«. Der Nachlass von Peter Hacks. – Interpretation lassen. Das Schweigen des Lehrers. – Wie meine Bücher in die Welt kommen, mit John von Düffel. – Preisträgerseminar der Berkenkamp Stiftung. Mit Sibylle Lewitscharoff. – Von Bildern, Reimen und Geschichten. – Ohrentheater: Im Hörspielstudio.

4.4 Themen der Lehrerfortbildungen

(Die Fortbildungen wurden durchgeführt von Rudi Kienzle und Verena Staack). – Liebesgedichte für die Schule. Mit Heinrich Detering. – Liebeslyrik. – Schillers *Räuber* im Deutschunterricht. – Kafkas Roman *Der Proceß* im Deutschunterricht. – Sebald-Lesen in Marbach. – Schiller sprechen. – Neue Schullektüre: Kathrin Aehnlichs »Löffelstöre«. – Kafkas *Proceß* – neu gelesen und interpretiert. Mit Reiner Stach. – Mit Schülern ins LiMo.

5. Projekte

LINA. Die Literaturschule im LiMo. Seit September können Schüler im LiMo ein bundesweit einmaliges Pilotprojekt besuchen: die Literaturschule LINA (Literatur am Nachmittag), in der sie nachmittags betreut werden und durch Originale aus dem Archiv und Mitwirkung an der Vermittlungsarbeit des Museums einen ungewöhnlichen Zugang zur Literatur kennenlernen. 2008 haben Schüler des Friedrich-Schiller-Gymnasiums Marbach und der Grundschulen Erdmannhausen und Rielingshausen einen Audioguide für Schüler konzipiert bzw. den Nachlass von Peter Hacks für die Aktualisierung der Dauerausstellung gesichtet. Das dreijährige, von Verena Staack, Andrea Thormählen und Martina Wolff betreute Pilotprojekt wird gefördert von der PwC-Stiftung und soll dann nach Möglichkeit fest am DLA institutionalisiert werden.

»Museum & Wissen«: Forschungs- und Ausstellungsprojekt Archiv – Exponat – Evidenz. Gemeinsam mit den Instituten für Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte der Universität Tübingen (Anke te Heesen, Barbara Lange, Bernhard Tschofen) und dem Tübinger Institut für Wissensmedien (Stefan Schwan) wurde ein dreijähriges Pilotprojekt initiiert: Von Mai 2009 an werden in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierten Vorhaben literatur-, kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen offensiv mit Erfahrungen der

Ausstellungspraxis und der theoretischen Reflexion des Ausstellens von Materialien, Bildern und Räumen der Literatur verbunden. Ziele des am DLA von Heike Gfrereis und Marcel Lepper betreuten Projekts sind die Ausbildung des Museumsnachwuchses (s. Richtlinien für Volontäre unter www.dla-marbach.de/museum), die Erarbeitung einer Ausstellung 2012 (»1912. Fragen am Ende einer Epoche«, Kuratoren: Marcel Lepper und Thomas Thiemeyer) und die Institutionalisierung eines museumswissenschaftlich ausgerichteten Forschungsschwerpunkts an den beteiligten Institutionen.

Ausstellungsprojekt 2009: Neue Dauerausstellung Schiller-Nationalmuseum. 2008 hat ein Team für die Neueinrichtung der Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum (Eröffnung 10.11.2009) die Bestände zum 18. und 19. Jahrhundert gesichtet und dokumentiert. In Zusammenarbeit mit den Gestaltern Keppler/Schmid und space 4 wurden für das inhaltliche, 2007 von Heike Gfrereis und Ulrich Raulff festgelegte Rahmenkonzept unterschiedliche Realisierungsmöglichkeiten durchgespielt. Auf diesen Grundlagen wird 2009 das Detailkonzept erarbeitet und realisiert.

Ausstellungsprojekt 2009: »Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung«. 2008 entstand das Konzept für die große, nur durch die Landesstiftung Baden-Württemberg mögliche Wechselausstellung zum Schillerjahr 2009 (Kurator: Heike Gfrereis, Assistenz: Stephanie Käthow, Katharina Schneider, Ramona Treinen und Martina Wolff). Die Arbeiten fanden in enger Abstimmung mit den Erschließungs- und Digitalisierungs-Projekten des DLA zum Schillerjahr 2009 statt.

Ausstellungsprojekt 2010: »Zeichnungen am Rande der Dichtung«. Für ein auf die umfassende Recherche in den Beständen angewiesenes Ausstellungsvorhaben (Kurator: Ellen Strittmatter) wurde bei allen Ausstellungen und Ausstellungsprojekten mitrecherchiert und eine große Materialbasis erarbeitet: Kritzeleien in Manuskripten, Spuren des kreativen Akts und der Funktionen von Hand, Bewegung und Bild beim Denken und Schreiben.

Neugestaltung der Foyer-Bereiche im Archiv. Anfang 2008 wurden alle Ausstellungsmöglichkeiten im Archiv – Publikationen im Foyer, Marbacher Passage im Vestibül und Foto-Ausstellung im Foyer Humboldt-Saal – inhaltlich und gestalterisch (von Heike Gfrereis in Zusammenarbeit mit space 4, Keppler/Schmid und Siggi Kalnbach, Marbach) erneuert.

DIREKTIONSABTEILUNG / ENTWICKLUNG

1. Allgemein

Zu den allgemeinen Arbeiten der Direktionsabteilung/Entwicklung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während dessen Abwesenheiten. Zu den größeren allgemeinen Aufgaben gehörte die Unterstützung der Beraterkommission für Organisation und Leitung, die die Empfehlungen des Wissenschaftsrats weiter konkretisieren sollte. Die Geschäftsprozessanalyse wurde zusammen mit dem stellvertretenden Leiter der Bibliothek fortgesetzt.

2. Projekte
2.1 Bauangelegenheiten und Haustechnik

2.1.1 Haustechnik
Dazu gehören die Betreuung von 58 Wartungsverträgen und ca. 75 Reparaturen. Im gesamten Areal wurden 400 Leuchten gewechselt.

An größeren Projekten ist zu nennen: – Koordination und Durchführung von Teilleistungen zum Einbau einer Sprinkleranlage in den Bibliotheksmagazinen III und IV. – Erneuerung der Zugangskontrollanlage mit RFID-Technik. – Erneuerung der Einbruch- und Brandmeldeanlage des DLA. – Stilllegung des Wasser- und des Gasanschlusses SNM für die Sanierungsarbeiten. – Anpassung der Luftkanalisolierungen der Vollklimaanlage im Handschriftenmagazin II. – Fachliche Begleitung des Projekts »Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums«. – Erarbeiten von Konzepten für die Erneuerung des Sonnen- und Blendschutzes des Handschriftenlesesaals. – Umrüsten des Breitbandkabelsystems des DLA auf Digitaltechnik. – Erneuerung bzw. Installation digitaler Projektionstechnik im Humboldtsaal, Kilian-Steiner-Saal und im Tagungsraum 3 (in Zusammenarbeit mit der Verwaltung und der WDV). – Fachliche Unterstützung beim Projekt »Dachsanierung des DLA-Neubaus«. – Unterstützung der Museumsabteilung bei der Realisierung ihrer Ausstellungsprojekte (Beleuchtung, Vitrinen etc.).

2.1.2 Literaturmuseum der Moderne
Beim Literaturmuseum der Moderne sind noch einige wenige Mängel offen, so z.B. die Funktion der Eingangstür. Ein Problem besteht mit dem Mörtel, der aus den Fugen bröckelt. Teilweise verschieben sich auch einzelne Blöcke aus der Fassade. Im Rahmen eines Gutachtens werden Lösungsansätze erarbeitet.

2.1.3 Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums
2008 wurde mit der Sanierung begonnen. Die Rohbauarbeiten wurden wie geplant abgeschlossen und mit der Installation der Klimatechnik begonnen.

2.2 Arbeitsstelle für computergestütztes Editionswesen / Editionsentwicklung

Der Leiter der Direktionsabteilung / Entwicklung vertritt das DLA im Ausschuss und als EDV-Koordinator der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition.

2.3 Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler

2008 erschien Band V (1914-1916). Die Arbeiten an VIII wurden fortgesetzt und Ende des Jahres abgeschlossen. Er wird im Frühjahr 2009 erscheinen. Im Dezember konnte Band V gemeinsam mit Band VI, also den Kriegstagebüchern, im Deutschen Historischen Museum in Berlin präsentiert werden. Erstmals ist das Tagebuch als wertvolle Quelle für die Zeitgeschichte gewürdigt worden. – Neben der Editionstätigkeit hat das Team auch 2008 eine Vielzahl schriftlicher Anfragen beantwortet und die Betreuung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern übernommen, die in Marbach Recherchen zu Kessler durchführten.

3. Informationstechnologie

Bei der Retrokonversion des Bibliothekskatalogs waren 2008 planmäßig die Datenerfassung und der -austausch zu leisten.293.855 Titelaufnahmen des Dienstleisters BDG wurden in 3 Offline- und 24 Online-Lieferungen in Kallías eingespielt. Mit jeder Offline-Lieferung war auch ein Export von Normdaten verbunden, um den Datenbestand des Auftragnehmers mit Kallías kongruent zu halten. Die Verfahren dazu wurden zu Beginn des Jahres entwickelt und getestet. Die selbstentwickelte Datenbank »Retrocheck2« mit ihren Prüf-, Stichproben- und Verwaltungsfunktionen ermöglichte eine fundierte Abnahme selbst dieser großen Mengen. Das Projekt schreitet planmäßig voran und liefert eine hervorragende Erfassungsqualität.

Für die rund 237.000 Handschriften-Datensätzen aus der retrokonvertierten Zentralkartei der Autographen in Berlin gab es umfangreiche datenbankgestützte und intellektuelle Bereinigungsarbeiten, um im April die aufbereiteten Datensätze im OPAC für Benutzer sichtbar machen zu können. Der quantitative Gewinn aber, das zeigten der Ausleihbetrieb, macht die dennoch gebliebenen qualitativen Mängel nicht wett, so dass die Daten vor der Retrokonversion der Handschriftennachweise entfernt werden müssen. Das Referat »Wissenschaftliche Datenverarbeitung« hat den Antragsentwurf fachlich begleitet.

Abgesehen von den umfangreichen Zuwächsen durch die Retrokonversion wuchs der Datenbestand in Kallías mit 58.000 Titelaufnahmen und 10.900 Multimediaobjekten (meist Fotos) leicht über dem üblichen Rahmen.

Ein Meilenstein in der Kallías-Entwicklung war die Wiederaufnahme der schreibenden Anbindung an den Südwestdeutschen Bibliotheksverbund (SWB) im November. aStec als Entwicklerfirma, das BSZ in Konstanz und das DLA (insbesondere die Bibliothek) haben damit eine einzigartige Anbindung des Lokal- an das Verbundsystem geschaffen. Voraussetzung für den produktiven Einsatz war die Nachführung von PICA-Datensatznummern in Kallías durch SQL-Prozeduren. Die »Meldelücke« aus der Zeit, wo nur die lesende Verbundanbindung bestand, wurde im Dezember durch den Export von 128.000 Datensätzen geschlossen. Die Datenbankgrundlage von Kallías wurde auf Oracle 11 aktualisiert, um eine Migration auf Linux vorzubereiten.

Für die Behandlung von digitalen Nachlassteilen wurde gemeinsam mit dem Archiv ein Leitfaden entwickelt. In der Nestor-AG wurde ein Workshop zu obsoleszenten Speichertechniken durchgeführt. Praktisch wurden die Konversionsarbeiten an den rund 230 Datenträgern aus Nachlässen mit optimierten Verfahren wieder aufgenommen.

Rund 2.000 Schiller-Handschriften wurden für das Schillerjahr von einem Dienstleister gescannt und mit Metadaten versehen, die das DV Referat aufbereitet und zur Verfügung gestellt hatte. Eine vergleichbare Auftragsliste wurde für den Nachlass von Ernst Jünger erstellt, dessen Digitalisierung zum Jahresende anlief. In der Mediendokumentation wurde ein Aufnahme-PC ausgestattet und in Betrieb genommen, der über TV-Kabel und Satellit Rundfunksendungen parallel und zeitgesteuert digital mitschneiden kann, so dass die bisherige zeitaufwendige Nachbearbeitung entfällt. Die Digitialisierung/Fotostelle erhielt einen neuen A3-Flach-

bettscanner. Der Zuwachs an digitalen Daten machte die Erweiterung der zentralen Festplattenkapazität nötig. Die vernetzten Laserdrucker aus der Ersteinrichtungsphase wurden durch moderne Multifunktionsgeräte abgelöst, die auch scannen können.

Wegen der Innensanierung des SNM musste für die Museumsabteilung im Container ein Computernetz aufgebaut werden und verschiedene Server, Geräte und ein Lagerraum mussten baubedingt verlegt werden. Dennoch wurde mit 99,68% Verfügbarkeit in der Rahmenarbeitszeit der Vorjahreswert (99,49%) übertroffen, wenn auch die Anzahl der Störungen höher war (insgesamt 17, Vorjahr 7). Sicherheitsrelevante Vorfälle oder Virusinfektionen gab es nicht. Bei einem Totalausfall des Stromnetzes am Mittag des 30. Juli, der für gut eine Stunde alle Rechner lahmlegte, gab es einen planmäßigen Shutdown der zentralen Systeme und ein planmäßiges Wiederanlaufen. Dennoch wurden Schwächen der Gebäude-Infrastruktur deutlich, die der EDV-Verfügbarkeit grundsätzliche Grenzen setzen. Nach dem Besuch einer Konferenz zur Rechenzentrums- und Gebäudetechnik (gemeinsam mit dem Leiter der Haustechnik) wurden Grundzüge von Anforderungen an ein modernes Rechenzentrum formuliert. Diese Planungen stehen auch im Zusammenhang mit der mittelfristigen Modernisierung des Datennetzes für EDV und Haustechnik, die 2008 planerisch vorangetrieben wurde.

Ein Strategiepapier zur künftigen Serverlandschaft wurde erarbeitet und mit diversen Tests von Virtualisierungsszenarien, einer Testmaschine für VMWare ESX und einem Inhouse-Workshop in seinen ersten Teilen umgesetzt. Der Entwicklungsrechner Workserv musste wegen Hardware-Defekten kurzfristig stillgelegt und migriert werden.

Die Beschaffungen waren auf Server, Plattenspeicher und Drucker konzentriert. Im Bestand sind 201 Arbeitsplatz-PCs und 62 M3s und Medien-PCs. Die im Vorjahr begonnene Modernisierung wurde durch die Aufstellung neuer PCs und Monitore und die Verbreitung einer neuen Standard-PC-Konfiguration im ersten Quartal abgeschlossen.

Das IT-Rahmenkonzept wurde aktualisiert und in einer Kurzform zusammengefasst. Die Verwaltung der Fotoaufträge und Geschäftsgänge in der Fotostelle wurden untersucht und in einem Papier dargestellt. Für eine optimierte Bearbeitung von Benutzer-Anfragen wurde eine Markterkundung und Bewertung relevanter Trouble-Ticket-Software erstellt. Die Umstrukturierung der Abteilungen und Organisationseinheiten musste in der Gruppen- und Rechtestruktur der Rechnersysteme nachgebildet werden und zog verschiedene Umbenennungen nach sich.

Der allgemeine Web-Auftritt des Hauses verzeichnete mit 133.255 durchschnittlichen Seitenaufrufen (pageviews) pro Monat gegenüber dem Vorjahr (140.610) einen leichten Rückgang. Die hausinterne und internet weite Benutzung des Kallías-Web-OPACs ist dagegen mit 172.761 Zugriffen nochmals deutlich gestiegen (Vorjahr: 153.934).

Weitere Arbeiten mit starkem Projektcharakter betrafen: – die Erweiterung der M3s um ein englischsprachiges Führungsprofil und weitere Video- und Audio-Inhalte – die Abschlussarbeiten an der modernisierten Projektionstechnik in den Veranstaltungsräumen – die Teilnahme an dem »Beehive«-Betatest als Vorbereitung

für die Modernisierung unseres E-Mail-Systems – den Aufbau einer projektspezifischen Datenbank, einer Mailingliste und eines geschützten Web-Bereiches für das Projekt »Archivalische Probleme mit Selbstklebebändern« sowie Beschaffung und Installation eines speziellen USB-Mikroskops – die Einrichtung einer Internet-Domäne »afdlam.de« für die »American Friends of the Deutsche Literaturarchiv Marbach« – die Einführung einer Software zur Abwicklung des elektronischen Zahlungsverkehrs mit den Banken per EBICS-Übertragung, mit Chipkarten zur Authentifizierung – die Markterkundung und Planungen für eine künftige Schiller-Bibliographie auf einer modernen Software-Basis.

Begleitende individuelle und allgemeine Schulungen wurden ganzjährig im bewährten Rahmen durchgeführt.

4. Bestandserhaltung

4.1 Massenneutralisierung

In Zusammenarbeit mit einem lokalen Dienstleister wurden mit dem Bückeburger Verfahren insbesondere Bestände der Mediendokumentation neutralisiert (Schillermappen).

Für die Behandlung unserer Musikaliensammlung wurde eine Projektstelle eingerichtet, die die Neutralisation vorbereitet hat. Die Musikaliensammlung wurde mit dem Bückeburger Verfahren durchgeführt.

4.2 Restaurierung

Die Restaurierwerkstatt, die wegen der Sanierungsarbeiten im SNM ins LiMo ausgelagert ist, konnte nur eingeschränkt arbeiten (kein Nass- und kein Staubraum). – Bücher und Handschriften, die in der Benutzung aufgefallen sind oder für Ausstellungen gebraucht wurden, wurden restauriert oder repariert. Ein besonderer Schwerpunkt lag auf Halblederbänden. Bücher der Handbibliothek wurden repariert. – Für das Cotta-Archiv wurden weitere Bände der Allgemeinen Zeitung restauriert. Tischbein-Zeichnungen wurden unter Passepartout gelegt. – Für die Kunstsammlungen/Bilder und Objekte wurden die Neuzugänge restauriert, Passepartouts geschnitten oder entsprechende Mappen und Kassetten hergestellt. – Handschriften wurden hauptsächlich aus dem Nachlass Hilde Domin restauriert.

Buchrestaurierung und Reparaturen	*2007*	*2008*	Handschriften	2007	2008	Passepartouts	*2007*	*2008*
	202	84		121	164		169	126

4.3 Klebebandprojekt

Das Projekt »Archivalische Probleme mit Selbstklebebändern am Beispiel des Nachlasses von Ernst Jünger«, das in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste in Stuttgart und der Beiersdorf AG bzw. Tesa AG durchgeführt wird, wurde erfolgreich fortgesetzt. Erstmals konnte eine wissenschaftliche Restauratorenstelle über Spendenmittel eingerichtet werden.

4.4 Konservatorische Betreuung von Ausstellungen

Konservatorisch und restauratorisch wurden folgende Ausstellungen betreut: George Büsten, Roger Melis, Sebald, Christophine Reinwald, Atom und Schiller.

4.5 Buchpflege

Die Buchpflegestelle hat folgende Konvolute behandelt:

Abgebürstet: – Briefe aus dem Nachlass von Hilde Domin – Bücher aus dem Bestand Claassen-Goverts – Zeitungsausschnitte aus den Nachlässen Curt Hohof und Armin Wegner, sowie den Beständen von Wilhelm Kunze und Robert Schnell – Buch von Hans Sachs (1612) – Zeitungsausschnitte der Schillerfeier 1905 u. 1909 – Nachlass Johann Christian Friedrich Haug, Gedichte – Nachlass Lothar Schreyer.

Entmetallisiert: – Nachlass Rowohlt Verlag – 2 Ordner von Luchterhand – Vorlass von Peter O. Chotjewitz – Nachlass Rowohlt Verlag – Ein Teil vom Nachlass Kurt Neuburger.

Die Vitrinen der LiMo-Dauerausstellung wurden gereinigt. Der Nachlass Ernst Jünger wurde in graue Mappen umgebettet.

4.6 Mikroverfilmung/Digitalisierung

Die Sicherheitsverfilmung des Bestandes Hans Grimm wurde im Landesarchiv/Institut für Erhaltung von Archiv- und Bibliotheksgut fortgeführt und abgeschlossen (154 Kästen von 293). Es wurden 12 Mikrofiches für die Benutzung dupliziert. Digitalisiert wurden 2.441 Nitrozellulose-Negativen aus dem Nachlass Hilde Domin/Palm; 8 Mikrofiches aus dem Bestand »Briefe von Franz Kafka an Milena Jesenská«. Im Rahmen des Projektes »Archivalische Probleme mit Selbstklebebändern am Beispiel des Nachlasses von Ernst Jünger« wurde 2008 mit der Digitalisierung aller Buchformen (10.260 Blatt) und Manuskripte (4.378 Blatt) begonnen.

VERWALTUNG

1. Mitarbeiterschaft (Stand: 31. Dezember 2008)

Voll- und Teilzeitstellen	davon Planstellen der DSG	davon Planstellen des Landes*	Befristete, projektgebundene Stellen
162	100,5	2	15,25

Die befristeten projektgebundenen Stellen wurden überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert. Auch 2008 waren zahlreiche wissenschaftliche Volontäre/innen, Hilfskräfte sowie Praktikanten befristet tätig.

* Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten des Landes Baden-Württemberg

2. Personelle Veränderungen im Jahr 2008

a) *Neu eingestellt wurden am*

01.01.2008	Dr. Matthiesen, Michael	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.02.2008	Herweg, Nikola	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
15.02.2008	Näfelt, Lutz	Wissenschaftliche Hilfskraft
18.02.2008	Wolff, Martina	Wissenschaftliche Volontärin
01.03.2008	Lochstampfer, Vinca	Sachbearbeiterin
10.03.2008	Zelmer, Monika	Vervielfältigerin
01.04.2008	Dr. Gruber, Sabine	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.04.2008	Strecker, Carolina	Restauratorin
01.04.2008	Reikow-Räuchle, Manuela	Wissenschaftliche Restauratorin
01.05.2008	Weiß, Nadine	Diplom-Bibliothekarin
15.05.2008	Schneider, Katharina	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.08.2008	Ehmer, Andreas	Wissenschaftliche Hilfskraft
08.09.2008	Dr. Borchert, Sabine	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.10.2008	Keppler, Maria	Besucherbetreuung Museum
01.10.2008	Lochmann, Angelika	Diplom-Bibliothekarin
01.10.2008	Wintterlin-Weber, Rosemarie	Besucherbetreuung Museum
01.10.2008	Hein, Heidrun	Besucherbetreuung Museum
01.10.2008	Schumacher, Dagmar	Besucherbetreuung Museum
01.10.2008	Lochmann, Angelika	Diplom-Bibliothekarin
01.10.2008	Fink, Erika	Besucherbetreuung Museum
01.12.2008	Hoffmann, Iris	Diplom-Bibliothekarin

b) *Ausgeschieden sind am*

31.01.2008	Brechmacher, Janna	Diplom-Bibliothekarin
14.03.2008	Näfelt, Lutz	Wissenschaftliche Hilfskraft
31.03.2008	Dr. Simon, Ulrich	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
30.04.2008	Bornemann, Ingrid	Sachbearbeiterin
30.06.2008	Fröhlich, Heide	Bürosachbearbeiterin
31.07.2008	Günther, Maria	Restauratorin
31.08.2008	Vetter, Astrid	Diplom-Bibliothekarin
31.08.2008	Ehmer, Andreas	Wissenschaftliche Hilfskraft
30.09.2008	Schweikert, Gabriele	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.12.2008	Laube, Reinhard	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.12.2008	Stumpff, Tanja	Wissenschaftliche Volontärin
31.12.2008	Treinen, Ramona	Diplom-Bibliothekarin
31.12.2008	Weber, Monika	Sekretärin

3. Collegienhaus (Aufenthaltstage)

Jahr	*2001*	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
Erwach-sene	8.243	8.464	8.517	8.012	8.934	8.869	8.506	9.185
Kinder	23	288	788	156	59	96	183	104
Aus-lastung*	67,07%	68,83%	72,80%	64,81%	73,63%	70,93%	70,59%	73,77%

* Wegen der Wochenenden und Feiertage kann nicht mehr als 80% der theoretischen Kapazität ausgelastet werden

4. Deutsche Schillergesellschaft

Jahr	*2001*	*2002*	*2003*	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*
Mitglieder	3.877	3.749	3.704	3.729	3.659	3.545	3.509	3.444
Mitgl. mit Jahrbuch	75%	75%	75%	70%	70%	65%	65%	65%
neu	95	–	118	175	93	83	126	118
ausgetreten oder verstorben	31	–	163	150	200	197	162	183
ausländische	10%	10%	10%	12%	12%	12%	12%	12%
Jahresbeitrag (€)	40,– DM	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–
Jahresbeitrag mit Jahrbuch (€)	80,– DM	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung)	20,– DM	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung mit Jahrbuch)	40,– DM	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–

Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2008 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

5. Benutzung

Jahr	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Benutzer	9318	10166	10571	9.569	8.976	9.387	9.955	11.883

Gezählt sind dabei die täglichen Eintragungen, die jeder Benutzer vornimmt.

ARBEITSSTELLE FÜR LITERARISCHE MUSEEN, ARCHIVE UND GEDENKSTÄTTEN IN BADEN-WÜRTTEMBERG (ALIM)

1. Museen und Gedenkstätten

Lauffen a. N.: Hölderlinzimmer im Museum der Stadt Lauffen (Eröffnung 20.3. 2008). – Karlsruhe: Dauerausstellung im Museum für Literatur am Oberrhein (Neueröffnung 11.4.2008). – Gebersheim: Albrecht und Elisabeth-Goes-Gedächtnisraum im Bauernhausmuseum Gebersheim (Eröffnung 29.4.2008). – Pforzheim: Museum Johannes Reuchlin (Eröffnung 7.9.2008). – Oberstadion: Christoph-von-Schmid-Gedenkraum im Krippenmuseum (Neueröffnung 19.12.2008).

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2008 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 153.000,-, außerdem konnten literarische Veranstaltungen in diesen Museen mit rund € 35.000,- gefördert werden. Es wurden außerhalb von Marbach 118 Ortstermine in literarischen Museen in 63 Orten wahrgenommen.

2. Spuren

s. Bericht *Museum*

3. Veranstaltungen

Arbeitstagung der literarischen Museen (17.6.2008 in Lauffen a. N.). – Marbacher Schaufenster in Stuttgart: Im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Stuttgart sind 2008 die *Spuren*-Themen *Der Wolfsbrunnen bei Heidelberg als literarischer Ort* und *Albrecht Goes in Gebersheim* vorgestellt worden. – Marbacher Schaufenster in Heilbronn: Im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Heilbronn sind die *Spuren*-Themen *Der Wolfsbrunnen bei Heidelberg als literarischer Ort, Nicolas Borns Jahr in Nürtingen, Albrecht Goes in Gebersheim* und *Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters* vorgestellt worden. – In der Stadtbibliothek Stuttgart wurde das *Spuren*-Heft 83 (*Albrecht Goes in Gebersheim*) am 9.9.2008 mit Spuren-Autorin Gesa von Essen vorgestellt. – In der Stadtbibliothek Heilbronn fanden die Vorstellungen folgender *Spuren*-Hefte statt: Heft 73 (*Nicolas Borns Jahr in Nürtingen*) am 4.3.2008 mit Spuren-Autorin Katharina Born; Heft 83 (*Albrecht Goes in Gebersheim*) am 10.9.2008 mit Spuren-Autorin Gesa von Essen; Heft 80 (*Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters*) am 18.11.2008 mit Spuren-Autorin Barbara Wiedemann.

In Lauffen a. N. wurde das *Spuren*-Heft 84 (*Heimito von Doderer und der Kirchheimer Tunnel in Lauffen a. N.*) am 1.6.2008 mit Spuren-Autor Jan Bürger vorgestellt.

4. Projekte

›*Per Pedal zur Poesie*‹. Die von der *alim* konzipierten literarischen Radwege sollen die Landkarte Baden-Württembergs auf neue Weise erfahrbar machen. Entworfen als Tagestouren, jedoch ebenso integrierbar in längere Radtouren bzw. Wanderungen, führen sie entlang der unzähligen Literaturmuseen und -gedenkstätten des Landes, berühren Handlungsorte von literarischen Texten und weitere wichtige Schauplätze der südwestdeutschen Literaturgeschichte.

Eröffnungen Literarische Radwege ›Per Pedal zur Poesie‹. *Radweg 01*: Friedrich Hölderlin, Theodor Heuss, Sophie La Roche, Heimito von Doderer u.a. (Lauffen a.N., Brackenheim, Cleebronn, Bönnigheim, Lauffen a.N.) am 1.6.2008 in Lauffen a. N.; *Radweg 02*: Albrecht Goes, Eduard Mörike, Justinus Kerner u.a. (Langenbeutingen, Cleversulzbach, Neuenstadt a.K., Weinsberg) am 13.9.2008 in Langenbeutingen.

ARBEITSSTELLE FÜR DIE ERFORSCHUNG DER GESCHICHTE DER GERMANISTIK

1. Veranstaltungen und Projekte

Konzipiert und bewilligt wurde die 4. Internationale Marbacher Sommerschule als DAAD-Meisterklasse: »Menschen beschreiben: Literatur – Anthropologie – Psychologie 1800-2000«. Vom 19. Juli bis zum 6. August 2009 arbeiteten wiederum 20 Nachwuchswissenschaftler aus aller Welt zusammen mit internationalen Gastdozenten an den Beständen. Die Schirmherrschaft übernahm Ministerin Annette Schavan, Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Zum Projekt, das im Konstanzer Exzellenzcluster EXC 16 »Kulturelle Grundlagen von Integration« zur Erschließung und Erforschung der Bestände der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* bewilligt wurde, fand ein erster wissenschaftlicher Workshop in Konstanz statt. Wichtige Neuerwerbungen aus diesem Kontext gehen aus dem Erwerbungsbericht hervor. Die Marbacher Herbsttagung des Arbeitskreises Geschichte der Germanistik war der *Frühen Neuzeit in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung* gewidmet (20.-21.11.2008).

Dr. Marcel Lepper, Leiter der Arbeitsstelle, nahm die Einladung der Max Kade Foundation und des German Department der University of Wisconsin, Madison, an und lehrte im Wintersemester 2008 als Max Kade Visiting Assistant Professor in den USA. Ruth Doersing leitete die Arbeitsstelle in Vertretung. Die Erwerbung und Erschließung von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven gehen in den Bericht der Handschriftenabteilung ein.

2. Stipendien

Im Jahr 2008 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium: Bernet, Claus (Berlin, 6 Wochen, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Der von-Hofmann-Kreis als deutsch-italienisches Netzwerk um 1900: Die Suche nach ästhetischen Antworten auf gesellschaftliche Fragen«); van den Berg, Hubert (Leiderdorp, 2 Monate, Vollstipendium, Projektthema: »Lothar Schreyer und der ›Sturm‹. Avantgardekunst zwischen Autonomie, Macht und Konservatismus«); Breysach, Barbara (Berlin, 1 Monat, Vollstipendium, Projektthema: »Sarmatien als Verlust und als Perspektive. Johannes Bobrowskis Gedächtnispolitik«); Difour, Patrick (Paris, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Paul Celans Unterrichtstätigkeit an der École normale supérieure«); Dziemianko, Leszek (Breslau, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Karl von Holtei und Schwaben«); Eickenrodt, Sabine (Berlin, 1 Monat, Vollstipendium, Projektthema: »Logik des Sinns. Käte Hamburgers Theorie des epischen Humors«); Giannotta, Domenica Alessandra (Siena, 6 Wochen, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Disegnare Scrivendo: parole, linee e colori in Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar e Mina Loy«); Gluchowska, Lidia (Poznan, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Lothar Schreyer und die deutsche Avantgarde – zwischen Rationalismus und Mystik«); Jost, Eva (Hamburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Die Kunst des Konventionellen. Detlev von Liliencron, Richard Dehmel und Otto Julius Bierbaum als Vertreter einer populären Moderne«); Kasper, Nils (Leipzig, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Textgenetische Aspekte zum literarischen Raum im Prosawerk Peter Handkes«); Keller, Christian (Dettelbach, 2 Wochen, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: »Humane Aspekte der rhetorischen Anthropologie Hans Blumenbergs«); Kemper, Claudia (Hamburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »›Nicht rechts steht der Feind. Nicht links steht der Feind. Er ist in uns.‹ Die jungkonservative Wochenzeitschrift ›Gewissen‹ unter der Ägide von Arthur Moeller van den Bruck 1919-1925«); Kemper, Dirk (Moskau, 1 Monat, Vollstipendium, Projektthema: »Teilnachlässe Fritz von Unruhs in Moskau und Marbach«); Kocziszky, Eva (Budapest, 2 Monate, Vollstipendium, Projektthema: »Archäologie und Poesie. Ein Diskurs vom 18. Jahrhundert bis zur Spätmoderne«); Kroll, Joe Paul (Princeton, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Die Geschichtsphilosophie im Streit um die ›Legitimität der Neuzeit‹«); Lazarescu, Mariana-Virginia (Bukarest, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Auswahl repräsentativer Briefe von Hugo von Hofmannsthal und Übersetzung ins Rumänische«); Lemmel, Monika (Berlin, 4 Monate, Vollstipendium, Projektthema: »Vorbereitung einer Edition der ›Thalia‹«); Löschner-Al Khatib, Claudia (Berlin, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Käte Hamburgers ›Philosophie der Literatur‹ und die Verwissenschaftlichung der Literaturwissenschaft. Die Logik der Dichtung im wissenschaftlichen Kontext«); Minkov, Boris (Plovdiv, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Kästners Rezeption in Deutschland und Bulgarien – ein Gesang zwischen den Stühlen«); Potapova, Galina (Hamburg, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Der Nachlass von Less Kaerrick – Piper Verlagsarchiv«); Rabaglia,

Beatrice (Parma, 3 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Das Verhältnis zwischen veröffentlichten und unveröffentlichten Gedichten im Zyklus ›Eingedunkelt‹ von Paul Celan); Schweda, Mark (Düsseldorf, 3 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Erschließungsstipendium zum Nachlass Joachim Ritter«); Surowska-Sauerland, Barbara (Warschau, 2 Monate, Vollstipendium, Projektthema: »Vorbereitung neuer Kafka-Ausgaben in polnischer Sprache«); Ünlü, Selcuk (Konya, 1 Monat, Vollstipendium, Projektthema: »Deutsche Literaturgeschichte. Ergänzung, Erweiterung und Ansicht«); Volk, Sabine (Potsdam, 4 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Humane Revolte wider die Selbstaufgabe des Menschen. Jean Amérys politisch-philosophische Essays«); Weber, Regina (Stuttgart, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Raymond Klibansky«); Woll, Michael (Melle, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: »Edition von Briefen Heinrich Zimmers an Richard Alewyn aus den Jahren 1933-1937«); Zach, Matthias (Empfingen, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Untersuchung von Paul Celans Auseinandersetzung mit Shakespeare«).

Für das Jahr 2008 wurden außerdem folgende benannte Stipendien bewilligt: *Gerda Henkel Stipendien*: Bures, Eliah M. (Berkeley, 3 Monate, Doktorandenstipendium, Projektthema: »The Politics of Friendship and the German Crisis of Modernity: Hannah Arendt, Ernst Jünger and Siegfried Kracauer«); Potapova, Galina (Hamburg, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Die konservative Revolution und das Faszinosum der ›Russischen Seele‹ – Arthur Moeller van den Bruck, Oswald Spengler und Less Kaerrick nach den Materialien des Piper-Verlagsarchivs im Deutschen Literaturarchiv Marbach«); Wimmer, Mario (Bielefeld, 4 Monate, Doktorandenstipendium, Projektthema: »Das wandelbare Verhältnis zum Gewesenen: Beobachtungen im Umgang mit alten Handschriften«). – *Marbach-Kolleg-Stipendien*: Papp, Kornélia (Berlin, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Remigranten in Ungarn und in der SBZ/DDR nach 1945. Ein Vergleich«); Strickmann, Martin (Köln, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Westdeutsche und französische Intellektuelle und der deutsch-französische Dialog nach 1945«); Stadthaus, Steffen (Schermbeck, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, »›Aus Alt mach Neu!‹ Studien zur Kontinuität generationeller Diskurse zwischen 1945-1955 anhand eines Vergleiches von politisch-kulturellen Zeitschriften der ›jungen Generation‹«). – *Hilde-Domin-Stipendien*: Antonakaki, Alexandra (Heidelberg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Exil, Heimkehr, Neubeginn«); Kreppel, Lena (Berlin, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Deutschsprachige Literatur in Palästina/Israel. Die Literaturzirkel der Jeckes«); Oelze, Ruth (Berlin, 3 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: »Film und Filmkritik bei Hans Sahl«). – *Norbert-Elias-Stipendien*: Holzer, Angela (Berlin, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Die Nietzsche-Rezeption von Norbert Elias«). – *Ernst-Jünger-Stipendien*: Schöttker, Detlev (Berlin, Projektthema: »Ernst Jüngers Ästhetik der Heiterkeit«). – *Freiburger Förderpreise*: Renz, Rebekka (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: »Brieffragment aus Christoph Martin Wielands ›Aristipp und einige seiner Zeitgenossen‹«); Redl, Philipp (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: »Gertrud Kantorowiczs Lyrik. Edition und Kommentar«).

VERANSTALTUNGEN

2008 fanden folgende Veranstaltungen statt: *Lassen sich Töne in Worte fassen? Probleme der Musikbeschreibung.* Vortrag von Joachim Kaiser am 23. Januar. – *Verdächtige Objekte oder Steinfests Ermittlungen.* Von Heinrich Steinfest; Eröffnung Fluxus 4 am 30. Januar. – *Abenteuerliches Herz. Ernst Jüngers Biografen im Gespräch.* Debatte mit Günter Figal und Helmuth Kiesel am 6. Februar. – *Liebesgedichte für die Schule. Reclams großes Buch der deutschen Gedichte.* Vorgestellt von Heinrich Detering, Lehrerfortbildung am 13. Februar. – *Abends im Museum. Zählen und Lachen.* Heinrich Detering und Jens Malte Fischer, 13. Februar. – *Schillers Burg und Krausens Lager. Schiller in Österreich.* Vortrag von Wendelin Schmidt-Dengler am 18. Februar. – *Geht in Ordnung, sowieso, genau.* Lesung von Eckhard Henscheid am 20. Februar. – *Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt. Can you beat that? Hannah Arendts Briefwechsel mit Dolf Sternberger.* Vortrag von Jan Bürger und Reinhard Laube am 27. Februar. – *Schillers Drama »Die Räuber« im Deutschunterricht.* Lehrerfortbildung am 5. März. – *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung.* Ausstellungseröffnung von Harald Hartung und Ulrich Raulff am 13. März. – *Marbach zu Gast auf der Leipziger Buchmesse. Symposium »Literaturmuseen«. Über das Literaturmuseum der Moderne.* Vortrag von Heike Gfrereis am 15. März.– *Marbach zu Gast auf der Leipziger Buchmesse. Zeitkapsel. Die Insel im Schrank. Hilde Domins Nachlass.* Vortrag von Jan Bürger und Frank Druffner am 15. März. – *Albrecht Goes zum Hundertsten.* Gespräch mit Peter Härtling am 19. März. – *Zeitkapsel 13: 1.500 Reichsmark für ein Porträt. Rudolf G. Bindings Max Beckmann.* Vortrag von Frank Druffner und Helmuth Mojem am 26. März. – *Die beunruhigende Reliquie.* Vortrag von Valentin Groebner am 1. April. – *Kathrin Aehnlich stellt ihren Roman »Alle sterben, auch die Löffelstöre« vor.* Lehrerfortbildung am 2. April. – *Künstlerporträts von Roger Melis.* Buchpremiere mit Mark Lehmstedt und Klaus Völker am 16. April. – *Frauen im Werk Stefan Georges.* Vortrag von Ernst Osterkamp am 25. April. – *Szenen einer Ideengeschichte der Bundesrepublik.* Buchpremiere mit Stephan Schlak am 29. April. – *Zum Abschluss der Hölderlin-Gesamtausgabe.* Gesprächskonzert mit D. E. Sattler und Hans Zender am 8. Mai. – *The Warburgian Heritage: Collaborative Scholarship in the 1930s.* Vortrag von Elizabeth Sears am 15. Mai. – *Geschichten aus einem Haus.* Lesung mit Jenny Erpenbeck am 28. Mai. – Zeitkapsel 14: *Der letzte Zeuge. Emil Orliks Paravent aus Oskar Loerkes Berliner Gartenlaube.* Vortrag von Michael Davidis und Jochen Meyer am 31. Mai. – *Kafkas Roman »Der Proceß« im Deutschunterricht.* Lehrerfortbildung am 4. Juni. – *Interpretation lassen I. Das Schweigen der Vitrinen.* Workshop am 6. Juni. – Fluxus 6. *S E X. Die Geschichte von drei Buchstaben.* Von Albert Ostermaier am 6. Juni. – *Das digitalisierte Spiel. Fußball und Hirnprozesse.* Vortrag von Klaus Theweleit am 27. Juni. – *Kafkas Roman »Der Proceß« im Deutschunterricht.* Lehrerfortbildung am 2. Juli. – *Ein Traum von Magie. Die Kolportagepasteten des Ror Wolf.* Vortrag von Joachim Kalka am 4. Juli. – *Zu Georges 140. Geburtstag. Unerwartete Berührungen.* Mit Frank Druffner, Lutz Näfelt, Ulrich Raulff, Heike Gfrereis, Gunilla Eschenbach, Maik Bozza und Ute Oelmann am 9. Juli. – *Gesprächskonzert zu Georges 140. Ge-*

burtstag. Arnold Schönbergs George-Zyklus »Buch der hängenden Gärten«. Mit Eric Schneider (Klavier), Theresa Kronthaler (Gesang) am 9. Juli. – *John von Düffel, »Wie meine Bücher in die Welt kommen«.* Autorenseminar für Gymnasien am 9. Juli. – *Landeswettbewerb Deutsch in Baden-Württemberg.* Preisträgerseminar am 9. Juli. – *Marbacher Sommerkurs »Autopsie!«.* Vom 17. bis 19. Juli. – *Vadim Glowna liest aus Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert.* Lesung am 1. September.– *Idea. Die Ausstellung zum Kult des Künstlers.* Werkstattgespräch mit Moritz Wullen am 15. September. – *Zeitkapsel 15: Sansibar, sonderbar. Alfred Andersch in Revision.* Mit Jan Bürger und Nikola Herweg am 17. September. – *Fluxus 7. Karten aus erster Hand.* Vortrag von Hanns Zischler und Dietrich Leube am 26. September. – *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt.* Ausstellungseröffnung von Ulrich Raulff und Kurt W. Forster am 26. September. – *Sebald-Lesen in Marbach.* Lehrerfortbildung am 1. Oktober. – *»Für mich bist Du Wüste und Meer«. Der Briefwechsel von Ingeborg Bachmann und Paul Celan.* Buchvorstellung mit Barbara Wiedemann u.a. am 8. Oktober. – *Interpretation lassen II. Das Verschwinden des Lehrers.* Workshop zum Jahresthema am 17. Oktober. – *Die Papiere einer Deportierten. Eine Biografie über Gertrud Kolmar.* Lesung von und Gespräch mit Dieter Kühn am 29. Oktober. – *Kafkas »Proceß« – neu gelesen und interpretiert.* Lehrerfortbildung von Reiner Stach am 5. November. – *Tag der offenen Tür 2008. Schillers Schatten.* 9. November. – *Freiheit? Ein schönes Wort, wer's recht verstände.* Schillerrede von Christian Meier am 15. November. – *Die Schlaflosen.* Lesung von und Gespräch mit Kathrin Röggla und Ulrich Peltzer am 21. November. – *Poetische Werkpolitik.* Werkstattgespräch mit Steffen Martus am 26. November:. – *Rechte Revolte. Ernst Jüngers Briefwechsel mit Heidegger.* Buchvorstellung von Günter Figal am 10. Dezember. – *Fluxus 8. Kafkas Angst und German Angst. Pathosformeln der Apokalyps*e. Vortrag von Frank Schirrmacher am 11. Dezember.

Die Programme der Marbacher literarischen Veranstaltungen wurden im Berichtsjahr 2008 von Jan Bürger konzeptionell und organisatorisch betreut.

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Im Jahr 2008 informierte die Pressestelle die Medien mit insgesamt 110 Pressemitteilungen über die Arbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Von diesen Meldungen entfielen 13 auf die Vermeldung von Erwerbungen, 8 auf die Ankündigung von Tagungen und Workshops, 31 auf Vorträge, Lesungen und das wissenschaftliche Programm, 26 auf Führungen und Workshops der Museumspädagogik, 5 auf Publikationen, 9 auf Ausstellungen, 2 auf Stipendien, 1 auf Merchandising, 3 auf institutionelle Informationen über die DSG (Wahl des Präsidenten, zum Tod von Bernhard Zeller, Umsetzung der Empfehlungen des Wissenschaftsrates), 4 auf die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums und seiner Fundraising-Maßnahmen, 2 auf die Bestandserhaltung, 3 auf Editionsprojekte im DLA, 4 auf die Arbeit der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten (alim). Von den Notizen aus der Handschriftenabteilung erregte die Vermeldung der Tage-

bücher von Peter Handke, des Manuskripts »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert« von Walter Benjamin, eines Manuskriptfragments von Schillers »Wilhelm Tell« und von Briefen Karl Krolows die größte Aufmerksamkeit.

2008 wurden sieben Pressekonferenzen und Ausstellungsrundgänge angeboten, zu denen zwischen 25 (bei der Eröffnung der Ausstellung »Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung«) und 20 Medienvertreter (bei der Eröffnung der Ausstellung »Strahlungen. Atom und Literatur«) erschienen. Darüber hinaus waren im Jahr 2008 zahlreiche Journalisten zu den von Marbach oder von Gastveranstaltern angebotenen Tagungen, Lesungen und Vorträgen zu Gast oder kamen zu Einzelgesprächen ins Deutsche Literaturarchiv. Etwa 200 Print-, Hörfunk- und Fernsehjournalisten kamen im vergangenen Jahr zu Hintergrund- und Einzelgesprächen nach Marbach, etwa 17 Fotografen und Filmemacher aus Europa und ganz Deutschland reisten an, um das Literaturmuseum der Moderne oder das Archiv für journalistische oder gewerblichen Zwecke aufzunehmen. Am Telefon und per Mail wurden rund 780 respektive 530 Fragen von Journalisten, Kooperationspartnern, Tourismus- und Marketingabteilungen oder Besuchern des Deutschen Literaturarchivs beantwortet, wobei der Schwerpunkt deutlich auf den Monaten Februar und März, September, November und Dezember lag. Insgesamt wurden in der Pressestelle etwa 2250 Auskünfte erteilt und 122 hausinterne Meldungen ins Intranet eingestellt.

Für die Öffentlichkeitsarbeit (Außenwerbung für Ausstellungen, Produktion und Versand von Plakaten, Verteilerpflege usw.) standen im Jahr 2007 wieder 33 000 Euro zur Verfügung, die sich auf PR-Maßnahmen für Ausstellungen, das Stipendien- und das Veranstaltungsprogramm, für die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums und die Publikationen verteilten. Seit dem Jahr 2005 gibt es für Öffentlichkeitsarbeit keine Drittmittel mehr, so dass Außenwerbung nur in bescheidenem Umfang möglich ist. Die Öffentlichkeitsarbeit wird von Kooperationen, einzelnen touristischen Angeboten und Marketing-Maßnahmen ergänzt (darunter »Schule unterwegs«, ZVAB, SWR und verschiedene Marketing-Kooperationen).

Die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit koordinierte 2008 die Archivführungen sowie Informationsveranstaltungen über das Deutsche Literaturarchiv an Hochschulen. Im Archiv empfingen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 131 Gruppen und führten insgesamt 2139 Personen, darunter 306 Universitätsangehörige, Studenten und Doktoranden, 880 Schüler, 299 Bibliotheksexperten und 654 Gäste von Institutionen, Ministerien und Zuwendungsgebern, aber auch Mäzenen und Lions-Clubs. Im Rahmen der so genannten »Inneren Mission« war das DLA 2008 an insgesamt elf Universitäten in Seminaren und Vorlesungen zu Gast, unter anderem an der Freien Universität Berlin, den Universitäten Heidelberg und Gießen sowie an den Universitäten Breslau, Wisconsin, Chicago und Samara (Russland). Einige Dozenten, darunter die Leiter eines Proseminars zum Thema »Literarische Museen« aus Heidelberg, kamen im Anschluss an die Präsentationen mit Studentengruppen nach Marbach.

SCHRIFTEN, VORTRÄGE UND SEMINARE

1. Veröffentlichungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Ulrich von Bülow: *Sebalds Korsika-Projekt*, in: W. G. Sebalds Unterwelt, hrsg. v. Ulrich von Bülow, Heike Gfrereis u. Ellen Strittmatter, Marbach 2008 (Marbacher Katalog, 62), S. 211-224. – *Freundschaft und Hermeneutik. Der Dialog zwischen Max Kommerell und Hans-Georg Gadamer*, in: Marburger Hermeneutik zwischen Krise und Tradition, hrsg. v. Matthias Bormuth u. Ulrich von Bülow, Marbach 2008 (Marbacher Schriften. Neue Folge, 3), S. 110-127. – *Ohne große Worte. Eine Spurensuche*, in: Brotschrift für Ulrich Keicher, hrsg. v. Matthias Bormuth, Joachim Kalka u. Friedrich Pfäfflin, Warmbronn 2008, S. 27-34. – *Postfazione del curatore tedesco*, in: Martin Heidegger, Introduzione all'estetica. Le »Lettere sull'educazione estetica dell'uomo« di Schiller, Rom 2008, S. 147-155. – *Nachlass Robert Gernhardt; Teilnachlass Martin Heidegger*, in: Arsprototo. Das Magazin der Kulturstiftung der Länder, H. 4, 2008, S. 97-99.

Jutta Bendt: *Ich selbst und Schiller.* Beiträge von Ludwig Harig, Peter Holtfreter, Klaus Kanzog, Birger Laing, Lino Wirag, hrsg. v. Jutta Bendt, Ulrich von Bülow u. Ulrich Raulff, Nachwort Jutta Bendt, Marbach a.N. 2008 (Marbacher Bibliothek, 11).

Michael Davidis: *Roger Melis. Ein Klassiker der Porträtfotografie*, in: Literaturblatt Baden-Württemberg, 2008, H. 2, S. 14-15.

Frank Druffner: Unter Legitimationszwang: Wilhelm III. von Oranien und Maria II. Stuart, in: Bourbon – Habsburg – Oranien. Konkurrierende Modelle im dynastischen Europa um 1700, hrsg. v. Christoph Kampmann, Katharina Krause u.a., Köln, Weimer, Wien 2008, S. 74-84. – Das Porträt eines Herrenreiters. Max Beckmann malt Rudolf G. Binding, in: Jahrbuch der DSG 52/2008, S. 77-88.

Gunilla Eschenbach: [Rez.] *Manfred Riedel, Geheimes Deutschland. Stefan George und die Brüder Stauffenberg*, in: George-Jahrbuch 7, 2008/09, S. 201-204. – *»JEsu clemens, pie Deus« – ein Petersen-Lied?«*, in: Johann Anastasius Freylinghausen: Geistreiches Gesangbuch. Edition und Kommentar, hrsg. v. Dianne McMullen u. Wolfgang Miersemann, Bd. 3, Kommentar, Tübingen 2008, S. 73-88.

Heike Gfrereis: *Corneilles Runzeln. Nonverbale Konstruktionsweisen von Autorschaft in Briefen*, in: Detlev Schöttker (Hrsg.), Adressat: Nachwelt. Schreiben und Überleben in Briefen, München 2008, S. 71-86. – *Das Literaturmuseum der Moderne in Marbach* [Vortrag auf der Tagung »Che cosa è uno libro. Lo si impara al museo«, Triennale Milano 24. Oktober 2007, Fondazione Mondadori], online unter: http://www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/158/MuseoLibro. – *Atmen mit dem Archiv. Die Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs Marbach* [Vortrag auf der Leipziger Buchmesse, Deutsche Literaturkonferenz 23. März 2008], online unter: http://www.literaturkonferenz.de/symposien/7_Gfrereis_Symp._Leipzig_08.pdf. – *Im Bauch der Prinzessin*, in: arsprototo. Das Magazin der Kulturstiftung der Länder, Juli 2008, S. 40-44. – *Was ist eigentlich ein schönes Gedicht?*, in: GEO 10, 2008, S. 138. – *Sebald aus dem Nachlass gelesen*, in: »Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt«, Marbach a.N. 2008 (Marbacher Katalog, 61), S. 226-234. – *Der Raum der Wiederkehr*, in:

Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, 2. Aufl., Marbach a.N. 2008 (Marbacher Katalog, 59), S. 29-39. – Gespräch mit Frank Maier-Solgk, in: Frank Maier-Solgk (Hrsg.), Neue Museen in Europa. Kultorte für das 21. Jahrhundert, München 2008, S. 138-139.

Nikola Herweg: *Efraim: Abwertung oder Aufwertung Sansibars?*, in: Annette Korolnik-Andersch, Marcel Korolnik (Hrsg.), Sansibar ist überall. Alfred Andersch: Seine Welt in Texten, Bildern, Dokumenten, München 2008, S. 150-159. – *Zum Typoskript Der Vater eines Mörders*, in: Anette Korolnik-Andersch, Marcel Korolnik (Hrsg.), a.a.O., S. 241-247. – *›Hieroglyph of an Epoch‹. A metaphor of memory in the works of the Austrian-Jewish writer and psychoanalyst Anna Maria Jokl*, in: Ulrik Ekman, Frederik Tygstrup (Hrsg.), Witness. Memory, representation, and the media in question, København 2008, S. 89-96. – *»Nie kam ein alltägliches Wort über ihre Lippen.« Zum Leben und Werk der Laubacher Schriftstellerin Editha Klipstein*, in: Hessische Heimat, 58, 2008, H. 2/3, S. 70-75.

Dietmar Jaegle: *Albrecht von Haller*, in: Reclams Literaturkalender 2008, Stuttgart 2007, S. 40-42.

Andreas Kozlik: [zus. mit Marion Baschin] *Studien zur südwestdeutschen Demographie*. Die Sterblichkeit in Württemberg im 18./19. Jahrhundert und in Esslingen im 19. Jahrhundert, Remshalden 2008 (Historegio 7). – *Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Dokumentationsstelle: Kleist-Bestände*, in: Heilbronner Kleist-Blätter 20, 2008, S.168-172. – *»Bis zuletzt ihrem Charakter treu, starb mit heitrem Humor Anna Maria Huber«*. Die Geschichte einer hundertjährigen Murrhardterin im 19. Jahrhundert, in: Backnanger Jahrbuch 16, 2008, S.68-74. – *Wüstensand und Palmenstempel*. Günter Reißfelder und seine Feldpostbriefsammlung »Das Deutsche Afrika-Korps 1941-1943«, in: Das Archiv. Magazin für Post- und Telekommunikationsgeschichte 2008, 1, S. 81-86.

Laube, Reinhard: *»Hannah Arendt. Lektüren im Exil«*, in: Ines Sonder, Karin Bürger, Ursula Wallmeier (Hrsg.), »Wie würde ich ohne Bücher leben und arbeiten können?« Privatbibliotheken jüdischer Intellektueller im 20. Jahrhundert, Berlin 2008 (Neue Beiträge zur Geistesgeschichte, 8), S. 11-25. – *Reisen mit Proviant: Luhmanns Ideengeschichte*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 2.4, 2008, S. 116-119. – *Kommentar zu Karl Löwith, Atomenergie und menschliche Verantwortung*, in: Strahlungen. Atom und Literatur (Marbacher Magazin, 123.124), S. 143-155. – *Die ›Buße der Erkenntnis‹: Dolf Sternbergers Erinnerungsmoral*, in: Die Schuldfrage. Untersuchungen zur geistigen Situation der Nachkriegszeit, hrsg. v. Carsten Dutt, Heidelberg 2008, S. 96-107.

Marcel Lepper: [Hrsg., zus. mit Christoph König, in Verb. mit Michel Espagne, Ulrike Haß, Ralf Klausnitzer, Ulrich Wyss]: *Geschichte der Germanistik* 33/34, 2008. – *Hans Blumenberg: Atommoral [1946]. Text und Kommentar*, in: Helga Raulff [Hrsg.]: Strahlungen. Atom und Literatur, Marbach 2008, S. 124-141. – *Zur 3. Internationalen Marbacher Sommerschule: Theoriegenerationen 1945-1989*, in: Zeitschrift für Germanistik 18, 2008, H. 1, S. 244-249. – *Der Wille zum Schwierigen. Die Forschungsgruppe ›Poetik und Hermeneutik‹ im Archiv*, in: Zeitschrift für Germanistik 18, 2008, H. 2, S. 460-465. – *Die typologische Falle. Zur Grimmelshausen-Forschung 1900-1933*, in: Text + Kritik 2008, S. 254-262. – *Genau und an-*

ders: Zum Nachlass von Käte Hamburger, in: Zeitschrift für Germanistik 18, 2008, H. 3, S. 734-738. – *Wissenschaftsgeschichte der Philologien*, in: Dominik Groß u.a. [Hrsg.], Wissenschaftsgeschichte im Rheinland, Kassel 2008, S. 43-48. – *Zu welchem Ende sammelt und ediert man Vorlesungen aus Wissenschaftlernachlässen?*, in: Geschichte der Germanistik 33/34, 2008, S. 48-56. – *Welche Auslandsgermanistik?*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 52, 2008, S. 14-17.

Michael Matthiesen: [Hrsg., zus. mit Tim B. Müller u. Martial Staub] *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Heft II/1 »Exil«, Frühjahr 2008, München: C.H. Beck Verlag, 126 S. – *Navigation im Unentschiedenen. Arnold Berney in Genf 1937*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte II/1, 2008, S.37-52. – *Salman Schocken*, in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. v. Rudolf Vierhaus, 2. Ausg., Bd. 9, München 2008, S. 127-128. – *Das Kind des Jüngers. Zum Tod der Wissenschaftlerin Cordelia Ottilie Gundolf*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 214 vom 12.9.2008, S. 40.

Ulrich Raulff: [zus. mit Lutz Näfelt] Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis, Marbach a.N. 2008 (Marbacher Magazin, 121). – *Literature is more than books. The German Literature Archive in Marbach*, in: German Studies Association Newsletter 33, 2008/2009, No. 2, S. 53-58. – *Kenner, Sammler und Gelehrte. Eine Geschichte von Liebe und Hass*, in: Parallelwelten des Buches. Beiträge zu Buchpolitik, Verlagsgeschichte, Bibliophilie und Buchkunst. Festschrift für Wulf D. von Lucius, hrsg. v. Reinhard Wittmann, Ernst Fischer u. Monika Estermann, Wiesbaden 2008, S. 439-452. – *Schiller, der Enthusiasmus, die Historie*, in: Schiller lebt. Sechs Reden zum 200. Todestag, hrsg. v. Sven Meyer u. Christine Neuhaus, Paderborn 2008, S. 19-36.

Nicolai Riedel: *›Nunc retrorsum ad fontes‹. Quellenvielfalt und Erschließungsstrategien im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, in: Françoise Lartillot, Axel Gellhaus [Hrsg.], Dokument/Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongr. des franz. Hochschulgermanistenverb. (A.G.E.S.), Bern, Berlin 2008, S. 525-538 (Convergences, 46).

Thomas Schmidt: [Hrsg.] *Spuren.* Heft 9 (Neuauflage: Klaus Fischer, Auf Iwan Turgenjews Spuren in Baden-Baden). – *Spuren.* Heft 82 (Oliver Kobold, Wolfgang Koeppens ›Treibhaus‹ und das Stuttgarter Bunkerhotel). – *Spuren.* Heft 83 (Gesa von Essen, Albrecht Goes in Gebersheim). – *Spuren.* Heft 84 (Jan Bürger, Heimito von Doderer und der Kirchheimer Tunnel in Lauffen a.N.). – [Hrsg.] *Literarische Radwege ›Per Pedal zur Poesie‹* (01: Friedrich Hölderlin, Theodor Heuss, Sophie La Roche, Heimito von Doderer u.a.; Lauffen a.N., Brackenheim, Cleebronn, Bönnigheim, Lauffen a.N.). – [Hrsg.] *Literarische Radwege ›Per Pedal zur Poesie‹* (02: Albrecht Goes, Eduard Mörike, Justinus Kerner u.a.; Langenbeutingen, Cleversulzbach, Neuenstadt a.K., Weinsberg).

Ellen Strittmatter: [Hrsg., zus. mit Heike Gfrereis u. Ulrich von Bülow]: *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*, Marbach a.N. 2008 (Marbacher Katalog 61).

2. Vorträge der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Ulrich von Bülow: *Möglichkeiten der Forschung im Deutschen Literaturarchiv Marbach*. Vortrag auf dem VI. Russischen Germanistentag in Samara am 9. Oktober 2008. – *Quellenkunde*. Seminar im Rahmen der Internationalen Sommerschule in Marbach am 18. Juli 2008.

Christiane Dätsch: [zus. mit Frank Druffner] *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach: Sammlung, Forschung, Quellen.* Gastvortrag im Proseminar »Literaturmuseen und literarische Gedenkstätten« des Germanistischen Seminars der Universität Heidelberg am 17. Januar 2008. – *Die Reportage.* Seminar für Volontäre des Haller Tagblatts in Schwäbisch Hall am 23. Januar, 27. Februar und 2. April Juni 2008. – *Die Erzählung Daniel von Ernst Weiß.* Vortrag in der Katholischen Akademie Freiburg auf Einladung der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit, Freiburg am 15. Juni 2008.– *Das Porträt.* Seminar für Redakteure des Haller Tagblatts in Schwäbisch Hall am 18. Oktober 2008.

Michael Davidis: *Die Bildnisse der Familie Schiller.* Öffentlicher Vortrag an der Ludwig-Maximilians-Universität München am 1. Juli 2008. – *Die Schillers. Eine Familiengalerie.* Vortrag bei den Weimarer Schillertagen am 1. November 2008.

Frank Druffner: *Über das Machen und den Besuch von Ausstellungen – Praktische Übung mit Exkursionen zu Frankfurter Museen.* Seminar am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg im WS 2008/2009.

Gunilla Eschenbach: *Musikästhetik im George-Kreis.* Vortrag auf dem Workshop »Unerwartete Berührungen«. Zu Georges 140. Geburtstag, im DLA Marbach am 9. Juli 2008. – *Hexe und Heldin. Rollenzuschreibungen für Elisabeth Salomon (1893-1958).* Vortrag auf der Tagung »Frauen um George« im DLA Marbach am 26. April 2008.

Heike Gfrereis: [zus. mit Verena Staack], *Literaturvermittlung im Literaturmuseum der Moderne*. Kolloqium an der Universität Stuttgart, Institut für neuere deutsche Literatur, Sommersemester 2008. – *Atmen mit dem Archiv. Die Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne des Deutschen Literaturarchivs Marbach.* Vortrag auf der Buchmesse Leipzig, Deutsche Literaturkonferenz am 23. März 2008. – *Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte.* Eröffnung der Ausstellung im Literaturhaus Frankfurt a.M. am 4. April 2008. – *Die Sehnsucht nach Sinn.* Vortrag beim Workshop »Interpretation lassen 1. Das Schweigen der Vitrinen« am 6. Juni 2008. – *Max Kommerell und der russische Formalismus.* Vortrag beim Arbeitsgespräch »Unerwartete Berührungen. Stefan George und die Moderne« am 9. Juli 2008. – *Interpretation lassen 2. Das Schweigen des Lehrers.* Moderation beim Workshop am 17. Oktober 2008. – *Die Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne.* Vorstellung beim Expertenworkshop »Internationale Literaturausstellungen in Theorie und Praxis«, Freies Hochstift / Goethe Museum, Kulturamt der Stadt Frankfurt und Bundeskulturstiftung am 24./25.Oktober 2008.

Nikola Herweg: *Literatur unter erschwerten Bedingungen – Schriftstellerinnen im Exil 1933 bis 1945.* Vortrag im Zentrum für interkulturelle Bildung & Begegnung Gießen am 7. März 2008. – *Verhandlungen? – Rückkehr und die Frage nach Heimat in literarischen Texten deutsch-jüdischer Exilschriftsteller dargestellt am*

Beispiel von Hilde Domin und Anna Maria Jokl. Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Exilforschung in Limerick am 31. Mai 2008. – *Die Zukunft der Originale. Entwicklung und Praxis der Literaturarchive unter digitalen Verhältnissen*. Podiumsgespräch mit Nikola Herweg, Robert Menasse, Andreas Rauber und Cornelia Römer im Rahmen der Archiv-Gespräche des Österreichischen Literaturarchivs, Wien, am 5. Juni 2008. – *Die Dissertation als Sprungbrett in die wissenschaftliche Beratung*. Vortrag auf dem Karrierekongress 2008 der Justus-Liebig-Universität Gießen am 28. Juni 2008. – [zus. mit Jan Bürger] *Zeitkapsel: »Sansibar, sonderbar. Alfred Andersch in Revision«*. Vortrag im Literaturhaus Frankfurt am 25. September und im Literaturhaus Berlin am 13. November 2008. – [zus. mit Manfred Motel] *Auf den Spuren von Alfred Andersch durch Böhmisch-Rixdorf*. Literarischer Spaziergang in Berlin am 14. November 2008.

Roland Kamzelak: *Textverständnis*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Sommersemester 2008. – *Harry Graf Kessler und die Literatur der emphatischen Moderne*. Vortrag auf der Tagung Le comte Harry Kessler. Penser l'Europe à travers les arts vom 14.-16.4.2008 im Musée d'Orsay in Paris am 15. April 2008. – *Materialwirtschaft*. Vortrag auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft germanistischer Edition vom 13.-16.2.2008 an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in Berlin am 16. Februar 2008. – *Praktische Einführung in die elektronische Edition von Briefen*. Seminar an der Technischen Universität Darmstadt im Wintersemester 2007/2008. – *Die Moderne in zehn Archivalien*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Wintersemester 2007/2008.

Andreas Kozlik: *Mortalität in Württemberg im 18. und 19. Jahrhundert*. Vortrag am Landesgeschichtlichen Oberseminar, Historisches Institut der Universität Stuttgart am 5. Februar 2008 und an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd am 6. Mai 2008.

Heinz Werner Kramski: *obstor/rost [Obsolescent Storage Registry/Register obsoleszenter Speichertechniken]. Anforderungen aus der Praxis der Gedächtnisorganisationen – Deutsches Literaturarchiv Marbach*. Vortrag bei dem nestor-Expertengespräch »Entwicklung einer Hardware-Registry« in der Bayerischen Staatsbibliothek München am 3. November 2008. – *Langzeitarchivierung unikaler Datenträger*. Vortrag bei dem Arbeitsgespräch »Literaturarchiv und Internet« im Goethe- und Schillerarchiv in Weimar am 2. Dezember 2008.

Laube, Reinhard: *Lektüren im Exil: Hannah Arendts Bibliothek*. Vortrag im Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur, Leipzig, am 10. Januar 2008. – [zus. mit Jan Bürger]: *Zeitkapsel »Can you beat that?«. Hannah Arendts Briefwechsel mit Dolf Sternberger*. Votrag im Literaturhaus Frankfurt a. M. am 27. Februar 2008. – *Die Herausforderung ›Digitale Literatur‹ im Deutschen Literaturarchiv Marbach: Ein Bericht*. Vortrag im Rahmen des Workshops »Langzeitarchivierung von Netzliteratur« in der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt a. M. am 9. Mai 2008. – [zus. mit David Kettler (New York)] *»First Letters«*. Workshop im DLA Marbach am 23./24. Mai 2008. – *Ideengeschichte und Wissenssoziologie. Perspektiven mit Mannheim und Luhmann*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Ideengeschichte und ihre Nachbardisziplinen«. Ein internationales Symposium des DLA Marbach in Verbindung mit der Universität Heidelberg

vom 26.-28. September 2008. – [zus. mit Ulrich Raulff] *Rechte Revolte: Ernst Jüngers Briefwechsel mit Martin Heidegger: Der Philosoph Günther Figal stellt in Marbach den neu edierten Schriftverkehr vor*. Vortrag am DLA Marbach am 10.12.2008.

Marcel Lepper: *Germanistikgeschichte als Konstituierungsgeschichte*. Vortrag am Institut für Germanistik, Universität Breslau, am 13. März 2008. – *Klassiker der deutschen Philologie*. Kolloquium an der Universität Stuttgart, Sommersemester 2008. – *Hans Robert Jauß: Rezeptionstheorie*. Blockseminar an der Universität Konstanz, Sommersemester 2008. – *Wissenschaftsgeschichtliche Konjekturen?* Vortrag auf der Tagung »Konjektur und Krux« am Hochstift Frankfurt am 21. Juni 2008. – *Auf den Schultern von Riesen: Zu welchem Ende sammelt und ediert man Wissenschaftlernachlässe?* Vortrag am Institut für Germanistik der LMU München am 15. Juli 2008. – *Buchwelt und Weltbuch: Hans Blumenbergs Lesbarkeit der Welt*. Graduiertenseminar an der University of Wisconsin, Madison, im Wintersemester 2008. – *Advanced Composition*. Seminar an der University of Wisconsin, Madison, im Wintersemester 2008. – *Archivheuristik*. Vortrag am German Department der University of Wisconsin, Madison, am 11. November 2008 und am German Department der University of Chicago am 18. November 2008. – *Hölderlins Donauhymnen*. Vortrag am German Department der University of Chicago am 17. November 2008. – *Quellenphilologie, Quellenpoetik 1800*. Vortrag am German Department der University of Wisconsin, Madison, am 25. November 2008.

Michael Matthiesen: *Original und Edition: Die Briefe von Elli und Friedrich Gundolf – Zeugnisse einer geheimnisvollen Liebe*. Präsentation amTag der offenen Tür Marbach am 9. November 2008.

Ulrich Raulff: *Der Finger des Kurators. Über das Zeigen und Ausstellen von Literatur*«. Vortrag im Hessischen Landesmuseum Kassel am 17. Juni 2008. – *Nachruf*. Rede bei der Trauerfeier für Bernhard Zeller in der Alexanderkirche Marbach am Neckar am 12. September 2008. – *Old answers, new questions: What do exhibitions really produce?* Vortrag im Deutschen Museum München am 27. November 2008. – *Wie und mit welchen Mitteln fördert man die Literatur?*«. Vortrag anlässlich des 30jährigen Bestehens der Stiftung Literaturarchiv Oberschwaben, Friedrichshafen am 30. November 2008.

Thomas Schmidt: *Mundart und Region – J. Palmer im Literaturland Baden-Württemberg. Zum 150. Geburtstag von Julie Kern*. Vortrag in Winterbach am 6. Januar 2008. – *Literaturmuseen als außerschulische Lernorte*. Vortrag an der PH Ludwigsburg am 11. Januar 2008. – »*Den Fuß südwärts richten*« – das Theodor *Heuss Museum als literarischer Ort. Zum 124. Geburtstags von Theodor Heuss*. Vortrag in Brackenheim am 31. Januar 2008. – »*Es feiert ja jeder seins!*« *Jahrestag und Kalender in der Literatur*. Vortrag in Deutschen Literaturarchiv Marbach am 20. Februar 2008. – »*So gut es gelang*«. Vortrag zur Eröffnung der Lauffener Hölderlinausstellung in Lauffen a.N. am 20. März 2008. – »*Wer niemals fühlte per Pedal*«. Vortrag zur Eröffnung des 1. Literatur-Radwegs in Baden-Württemberg in Lauffen a.N. am 1. Juni 2008. – *Feindliche Geschwister, Bekannte oder Fremde? Stichworte zur Einführung*. Eröffnungsreferat der Tagung ›Im Abseits! Hat der Fußball eine Literaturgeschichte?‹ im DLA Marbach in Zusammenarbeit mit dem

DFB am 27. Juni 2008. – *Literatur und Radfahren – eine schwierige Beziehung*. Vortrag zur Eröffnung des 2. Literatur-Radwegs in Baden-Württemberg in Langenbeutingen am 13. September 2008. – *Literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg. Prinzipien und Strategien*. Vortrag an der VHS Nagold am 29. September 2008.

Ellen Strittmatter: [zus. mit Albert Ostermaier]: *SEX. Die Geschichte von drei Buchstaben*. Moderation von Fluxus 6 am 6. Juni 2008. – *Inwendige Bilder. Die Imaginationsarchitektur des Iwein-Zyklus auf Burg Rodenegg*. Vortrag auf der Tagung »Archäologie der Phantasie« in Lana, Bozen und Meran vom 26. bis 30. August 2008.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH–MITARBEITER

FRANK ACKERMANN, Hasenbergsteige 18, 70178 Stuttgart

Prof. Dr. Dr. hc. WILFRIED BARNER, Georg–August–Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

JULIA CREMER, Karwendelstraße 40, 81369 München

Prof. Dr. MICHEL ESPAGNE, Ecole normale supérieure, Groupe de recherche sur les transferts culturels (UMR 8547), 45 rue d'Ulm, 75005 Paris

GERTRUD FIEGE, August-Lämmle-Straße 6/1, 71672 Marbach a.N.

Dr. Michael Fischer, Deutsches Volksliedarchiv, Institut für internationale Popularliedforschung, Silberbachstraße 13, 79100 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Rüdiger Görner, Head of School and Director of the Centre for Anglo-German Cultural Relations, University of London, Queen Mary College, Mile End Road, London, E1 4NS/England

ARNE GRAFE, M.A., Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Postfach 100131, 33501 Bielefeld

OLIVER HEPP, M.A., Lise-Meitner-Platz 1695448 Bayreuth

Dr. TANJA VAN HOORN, Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, 30167 Hannover

Dr. NIKOLAUS IMMER, Universität Trier, FB II Germanistik, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, 54286 Trier

Prof. Dr. JÜRGEN LEHMANN, Kybfelsenstraße 46, 79100 Freiburg

Dr. MARCEL LEPPER, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Prof. Dr. CHRISTINE LUBKOLL, Universität Erlangen–Nürnberg, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen

Prof. Dr. CHRISTIAN MEIER, Ludwig-Maximilians-Universität, Historisches Seminar, Alte Geschichte, Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München

Prof. Dr. NORBERT MILLER, Technische Universität Berlin, Institut für Literaturwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin

HERMANN MOENS, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. HELMUTH MOJEM, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Prof. Dr. Dr. h.c. WALTER MÜLLER-SEIDEL, Pienzenauerstraße 164, 81925 München

Dr. ALEXANDER NEBRIG, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, Sitz: Dorotheenstr. 24, 10099 Berlin

Prof. Dr. CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER, Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburgerstr. 100, 33098 Paderborn

Prof. Dr. ERNST OSTERKAMP, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, Sitz: Dorotheenstr. 24, 10099 Berlin

Dr. SYLVIA PEUCKERT, Baseler Platz 1, 60329 Frankfurt am Main

Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Prof. Dr. Dr. h.c. Jan Philipp Reemtsma, Universität Hamburg, Institut für Germanistik, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg

Dr. Nicolai Riedel, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

PD Dr. Matthias Schöning, Universität Konstanz, Zukunftskolleg & FB Literaturwissenschaften, Postfach D 164, 78457 Konstanz

Prof. Dr. Erhard Schütz, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, Sitz: Dorotheenstr. 24, 10099 Berlin

Prof. Dr. Peter Sprengel, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Prof. Dr. Walter F. Veit, Monash University, Deptartment of Languages, Cultures and Linguistics, Melbourne-Clayton, 3800, Victoria/Australia

Prof. Dr. Friedrich Voit, The University of Auckland, School of European Languages and Literatures, Deptartment of German and Slavonic Studies, Arts I Building, 14A Symonds Street, Private Bag 92019, Auckland/New Zealand

Prof. Dr. Liliane Weissberg, University of Pennsylvania, Department of Germanic Languages and Literatures, 745 Williams Hall, Philadelphia, PA 19104-6305/USA

Katharina von Wilucki, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

ZUM FRONTISPIZ:

In dieser Weise kommen Schiller-Handschriften häufig daher: als abgeschnittener Papierstreifen, auf ein anderes Blatt aufgeklebt, das außerdem die Echtheitsbescheinigung des Manuskripts von irgendeinem Familienmitglied trägt. Diese datierte Beglaubigung liefert den Hinweis auf den Zeitpunkt, da das Autograph das Gleichen-Rußwurm'sche Familienarchiv, wo sich Schillers Nachlass im 19. Jahrhundert noch befand, verlassen hat und vermutlich verschenkt wurde. Doch war man mit solchen Schenkungen durchaus knauserig, wie auch das vorliegende Manuskript erkennen lässt, zeigt doch die unregelmäßige obere Kante des Streifens deutlich, dass da ein größeres Blatt zerschnitten wurde – um mehrere verschenkbare Einheiten zu erhalten. Hier handelt es sich um die Handschriften zweier auf Friedrich Leopold zu Stolberg oder auf Friedrich Schlegel gemünzter Xenien (Nr. 600 und 601 nach der Konkordanz der Nationalausgabe), die indessen nicht im Cotta'schen Musen-Almanach für das Jahr 1797 – dem berühmten Xenien-Almanach – erschienen sind, sondern erst 1840 in einer Nachlese zu Schillers Werken publiziert wurden. Der abgeschnittene Teil enthielt auf jeden Fall das Xenion 599, dessen Originalhandschrift verschollen ist, darüber hinaus vielleicht auch noch weitere Stücke. Die Philologen des 19. Jahrhunderts, etwa Karl Goedeke, konnten diese Manuskripte noch einsehen, spätere Editionen, so auch die Nationalausgabe waren dann auf die Drucke angewiesen. Nun ermöglicht das 2008 erworbene Blatt die Autopsie, zumindest für die beiden genannten Xenien, die der von der Nationalausgabe im Anhang gedruckten Lesart von Goedeke recht gibt. Statt eines Punktes ist ein Komma zu setzen sowie eine gestrichene Variante (»nannt'« statt »hieß«) nachzutragen. Philologischer Kleinkram, gewiss, aber eben doch auch, im emphatischen Sinn, eine Dichterhandschrift.

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: *http://www.dla-marbach.de.*

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

Herausgeber

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen–Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Redaktion

Albrecht Bergold, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a.N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a.N. / *Tel.* (++49) 07144/848-406; *Fax* (++49) 07144/848-490 / *E-mail* Albrecht.Bergold@dla-marbach.de / *Internet* http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluss für Jg. 54/2010: 1. Februar 2010 – Das *Jahrbuch* umfasst in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres – Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 24,60 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mit-

gliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) – Alster Werkdruck-Papier von Geese, 100% chlor- und säurefrei.

Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält *1 Belegexemplar* und *15 Sonderdrucke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: *1 Belegexemplar* und *5 Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist per *E-mail* oder auf *Diskette bzw. CD* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu *20-25* (maximal *30) Manuskript*-Seiten (DinA 4, Zeilenabstand 1 1/2) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen* bzw. *die digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und/oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen,* vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.*

Rechtliche Hinweise